

MUSEO
STORICO
ITALIANO
DELLA
GUERRA



1921
2021



**Un secolo
di storia,
cent'anni
di storie**

Museo Storico
Italiano
della Guerra
1921-2021





**Un secolo
di storia,
cent'anni
di storie**
Museo Storico
Italiano
della Guerra
1921-2021



MUSEO STORICO
ITALIANO
DELLA GUERRA
ONLUS

**Un secolo di storia,
cent'anni di storie
Museo Storico Italiano
della Guerra 1921-2021**

Francesco Frizzera

Con la collaborazione di

Nicola Fontana, Anna Pisetti

**La pubblicazione è stata
realizzata con il contributo
finanziario di**

Comune di Rovereto

Comunità della Vallagarina

Provincia autonoma di Trento

Progetto grafico

Designfabrik

Foto

Archivio Fotografico Museo

Storico Italiano della Guerra

Archivio Storico Museo Storico

Italiano della Guerra

Alessio Periotto

Graziano Galvagni

Alice Russolo

Paolo Calzà

Origami Videography

© 2021 Museo Storico Italiano
della Guerra (o.n.l.u.s.)

Francesco Frizzera con

la collaborazione di

Nicola Fontana, Anna Pisetti,

Un secolo di storia, cent'anni

di storie. Museo Storico Italiano

della Guerra 1921-2021 –

[Rovereto] : Museo Storico

Italiano della Guerra, 2021. –

152 p. : ill. ; 24 cm.

ISBN: 9788832266511

1. Museo 2. Prima guerra
mondiale 1914-1918

3. Trentino 4. Rovereto

5. Memoria 6. Italia



ISTITUTO TECNICO



GIORGIO LUCASSEN DI
BARISSA A. N. 1815
DINT. 1815-1816



ALDORELLI GIUSEPPE DELLA
F. 1815-1816

ALLE ORDINE ATTORI
DINO MARINO
AND CHIESA
SSE FOTOGRAFIA A
TE DA MONTE

Il Museo Storico Italiano della Guerra raccoglie ed espone documenti, immagini e testimonianze di uomini e donne in guerra dall'età moderna ai giorni nostri.

È luogo di conservazione, ricerca, comunicazione e educazione sul tema delle guerre e del loro impatto sulle persone, sulle società, sulla cultura e sul paesaggio.

Dal 1921 preserva e interpreta il complesso patrimonio di memorie della Prima guerra mondiale e dei conflitti dell'età contemporanea.

La sua missione è promuovere, attraverso il dibattito e la partecipazione attiva dei diversi pubblici, lo sviluppo di una coscienza critica della storia dei conflitti e la promozione di principi di pace e riconciliazione, partendo dall'esperienza lacerante della Prima guerra mondiale.

La prospettiva della ricerca e del racconto spazia dall'età moderna ai conflitti attuali, in un'ottica transnazionale. Il museo collabora con istituzioni culturali nazionali e internazionali con finalità affini alla propria.

Su scala regionale si propone di salvaguardare le memorie materiali ed immateriali della Prima guerra mondiale e di valorizzare il paesaggio storico. A questo scopo, coopera con istituzioni pubbliche e associazioni di volontari e coordina una rete museale a livello provinciale.

Il museo si impegna a garantire un'accessibilità sempre maggiore a sapere e collezioni, nella consapevolezza che il coinvolgimento della popolazione è fattore determinante nel raggiungimento di un benessere collettivo.

Raccontare la storia e l'evoluzione di un Museo storico centenario, nato dal “basso” nell'immediatezza della fine Grande Guerra dalla volontà di cittadini, intellettuali, imprenditori, commercianti, reduci, non è cosa semplice. Un Museo storico è per sua stessa natura un'istituzione destinata a durare nel tempo e a confrontarsi con il passato. Tuttavia è più frequente che analizzi eventi storici, piuttosto che la sua vicenda come istituzione.

La recente ricorrenza del Centenario del primo conflitto mondiale ha ribadito, se ce ne fosse bisogno, che anche le modalità di costruzione della memoria e del mito di un conflitto possono essere elementi di interesse pari o, alcune volte, superiore al conflitto stesso. Le trasformazioni dello spazio monumentale e della geografia della memoria possono dire molto su cosa si intende ricordare, su cosa si preferisce omettere, su come la contemporaneità incide nella riflessione del proprio passato.

Tutto questo è vero anche se si restringe la scala di analisi alla storia di un museo storico. In fondo, tra le acquisizioni del Centenario della Grande Guerra appena concluso, una delle più rilevanti è proprio la seguente: i centenari non dovrebbero essere solo momenti di stanca perpetuazione retorica, ma l'occasione di riflessione critica, anche sul proprio passato.

Questo non è un esercizio retorico. La mia personale e pluri-decennale presenza negli organi istituzionali del Museo è legata ad un impegno che affonda le radici in quelle origini. Mio nonno, commerciante, è stato tra i primissimi Soci nel 1922; mio padre e mia madre sono stati Soci fino alla loro dipartita. Non potevo non seguire quella strada, considerando che due miei zii paterni hanno combattuto in divisa italiana dopo esser stati l'uno renitente, l'altro disertore all'Esercito imperiale. Da parte materna, mio nonno ha servito, assieme ad altri parenti, in divisa imperiale per tutta la durata della guerra. Fin dalla sua origine i fondatori – Piscel, Chini, Malfè e Rossaro – hanno voluto raccogliere e documentare entrambe le esperienze, militari e drammatiche, della nostra gente, indipendentemente dalla divisa indossata.

Questa è la cifra che si è inteso dare al centenario dell'inaugurazione del Museo Storico Italiano della Guerra. Il volume che presentiamo, di natura prevalentemente storico-fotografica, è accompagnato da una mostra, da presentazioni di volumi, da riflessioni sul passato del Museo e da prodotti di altra natura, che mostrano attraverso il mezzo, per noi nuovo, del docu-film cosa sia il Museo oggi.

È evidente come un'istituzione museale che raggiunge il secolo di vita sia tenuta, durante questo percorso, a cambiare modalità di narrazione, relazioni con il territorio, classe dirigente e obiettivi generali. Questa capacità di rinnovarsi periodicamente, facendo proprie le parole d'ordine di una storiografia che si rinnova e assumendo sulle proprie spalle anche compiti di politica culturale più generali, in connessione coi bisogni del territorio, rappresenta l'elemento più interessante della storia secolare tratteggiata nel presente volume. Si tratta di un elemento da sottolineare, poiché non è scontato: infatti limiti nelle dotazioni finanziarie, difficoltà di re-interpretarsi, pastoie burocratiche, elementi tradizionali che alla lunga spingono al conservatorismo o, più semplicemente, ragioni anagrafiche, spingono una quota dei musei storici – non solo italiani – ad un immobilismo ben percettibile nelle modalità della messa in scena delle collezioni permanenti.

La tensione al rinnovamento e la volontà di svolgere una funzione culturale a servizio del territorio – non solo cittadino – attraverso mostre, convegni, eventi, pubblicazioni, consulenze e supporto scientifico che caratterizza il Museo di oggi non deve offuscare le linee di continuità che sostengono l'istituzione.

Il Museo è vivo e vitale perché nel corso degli anni ha saputo esprimere una classe dirigente con mandati presidenziali di lunga durata, tali da impostare piani d'azione di medio periodo, grazie anche al sostegno e alla partecipazione dei Soci in assemblea: il numero dei Soci è stato abbastanza stabile nel tempo – salvo il periodo della Seconda guerra mondiale; dagli anni '80 del secolo scorso è aumentato il numero di Soci da fuori regione e dall'estero. La Presidenza del Museo, in alcuni casi, ha ricoperto un ruolo determinante nello spingere all'innovazione della struttura, nei temi trattati, nella cura della collezione permanente, nella volontà di accompagnare convintamente il cambiamento. Alcuni Presidenti, Provveditori e alcuni Direttori/Provveditori sono stati particolarmente proattivi: vorrei ricordare i Presidenti Malladra, Malfè, Argan-Chiesa, Chiocchetti, Gerosa; i Provveditori Malfè e Barozzi; i Direttori Cappello e Ceola; i Direttori/Provveditori Zadra e l'attuale Frizzera.

Il Museo ha, col tempo, modificato i propri rapporti istituzionali con l'Ente pubblico, trovando dagli anni '80 il solido sostegno della Provincia autonoma di Trento, subentrata allo Stato nelle competenze sui Beni e gli Istituti Culturali con la definizione del secondo Statuto di Autonomia. Passaggio importante, perché ha portato all'impostazione di una struttura organizzativa del Museo su basi professionali e non solo volontaristiche: dalla fondazione a quella data i membri del Consiglio, della Giunta esecutiva, le attività di sorveglianza alle sale espositive e di natura amministrativa erano svolte esclusivamente da Soci su base volontaria.

I cambiamenti di natura istituzionale, tra cui le revisioni degli Statuti, non hanno mai fatto venir meno la presenza e il supporto dei Soci, segnale tangibile e di lungo periodo di come il Museo, nel mutamento del quadro istituzionale, continui ad avere il sostegno della base. Questo è ben misurabile nelle modalità con cui si formano e arricchiscono le collezioni, grazie al continuo pervenire all'istituzione di donazioni, di cui i Soci sono molto spesso protagonisti, promotori o latori, quasi fossero ambasciatori dell'importanza che rivestono le piccole memorie private all'interno della memoria pubblica.

In tale visione, si comprende meglio lo slogan adottato per la ricorrenza del nostro Centenario: un secolo di storia, cent'anni di storie. Un concetto che chiarisce come oggi, il Museo sia luogo di conservazione, ricerca e educazione sul tema delle guerre e del loro impatto sulle società, sulla cultura e sul paesaggio, con uno sguardo attento alla contemporaneità e, al contempo, interlocutore e collaboratore di istituzioni pubbliche e entità museali nazionali e internazionali. Immagine che va affiancata alla consapevolezza che il Museo, dopo cento anni, è a sua volta diventato con la sua presenza ed attività un piccolo tassello di quel patrimonio di memorie che conserva e indaga. E che, su tale strada, vuole perseverare.

Introduzione

ne



Scala d'accesso dal
cortile del Castello
alle sale del Museo,
anni '20

I musei sono le cattedrali del XXI secolo, in quanto hanno colmato il vuoto lasciato dalle chiese convenzionali come luogo in cui persone di fedi diverse o con nessuna fede, di origini e tradizioni diverse, si confrontano e meditano su temi che conservano l'aura della sacralità: sacrificio, morte, lutto, male, fratellanza, dignità, trascendenza. La guerra non appartiene solo ai musei; la guerra domina lo spazio museale in gran parte della rappresentazione pubblica della storia e continuerà a farlo¹.

Jay Winter, forse esagerando nell'enfasi, coglie prospettive e complessità di auto-rappresentazione di un museo il cui proposito è quello di essere un "museo della guerra" nel mondo contemporaneo. Presentare la storia centenaria di un'istituzione come il Museo Storico Italiano della Guerra è un'operazione complessa: le sfaccettature, i processi decisionali che stanno alla base delle scelte allestitivo e di politica culturale, e finanche le omissioni sono infatti il frutto di un sovrapporsi di valutazioni non sempre districabili. Un museo, a cent'anni dalla sua fondazione, è anche museo di sé stesso, custode di un ruolo e di un'immagine pubblica strutturata nel tempo e difficile da modificare nella percezione dell'utenza. Se alla sua fondazione è chiara la sua funzione, nel tempo emergono trame confliggenti e non sempre coerenti di linguaggi, narrazioni e impulsi.

Il primo conflitto mondiale rappresenta uno snodo fondamentale nel delineare le narrative e le chiavi prevalenti delle esposizioni museali della guerra. Lo studio dei musei e delle mostre che si sviluppano a seguito della Prima guerra mondiale, anche su una scala circoscritta come quella roveretana, rivela molto sul contesto e sul ruolo sociale – e spesso politico – dei musei². Al centro della riflessione che proponiamo con questo volume si situano il rapporto e la relazione tra museo e territorio, tra l'istituzione culturale e i suoi pubblici.

Per capire quali caratteri abbia la storia centenaria di questo museo è necessario metterla in relazione con altre esperienze analoghe, domandandosi cosa significhi essere un "museo della guerra", quali difficoltà comporti e quanto sia connaturata alla natura stessa di questo tipo di museo il concetto di costante movimento critico. La riflessione che si presenta nelle prossime pagine è perciò essa stessa un'interpretazione, che evidenzia – secondo logiche cronologico-tematiche – alcune linee di lungo periodo e lascia in secondo piano altre tendenze, che pure hanno giocato un ruolo determinante nel creare l'immaginario di questo museo in specifici passaggi temporali: immaginario che non sempre coincide con l'autorappresentazione della classe dirigente del museo, o con le aspettative dei pubblici.

Come avviene quando si "immagina" un allestimento, anche in questo caso gli autori del volume hanno svolto un ruolo critico-interpretativo, partendo da un'evidente ricchezza di materiale grezzo³ e, in parte, facendo solido affidamento sulle riflessioni di altri⁴. Nondimeno, la complessità delle tematiche trattate dal museo e la molteplicità delle linee di ricerca sviluppate in seno all'istituzione non semplificano il lavoro di chi vuole proporre un'agile *reductio ad unum* di un tema tanto articolato.

I musei storici rivestono una funzione sociale connotata. Conservare ed esporre sono due dei compiti fondanti della loro attività: i musei categorizzano beni, oggetti e memorie, li interpretano e li presentano alla collettività mediati e gerarchicamente ordinati in un percorso espositivo. Nel fare questo, si propongono come istituzioni che "costruiscono" il pensiero collettivo⁵. Thomas Thiemeyer arriva addirittura a sostenere che "le esposizioni di guerra costituiscono la continuazione della guerra

con altri mezzi”, rielaborando il noto aforisma di Clausewitz, secondo il quale la guerra costituirebbe la prosecuzione della politica con altri mezzi. Ci troviamo pertanto in un contesto che evidenzia come il compito dei musei storici non sia neutrale, o semplicemente documentativo; sempre secondo Thiemeyer l'esposizione della guerra nei musei costituisce un atto “politico” attraverso mezzi culturali⁶.

I musei storici dovrebbero essere istituzioni che problematizzano il presente, che spingono all'interpretazione, che giocano un ruolo attivo nelle dinamiche di costruzione della memoria. Tutto ciò fa sì che la vera essenza di questi musei sia data dalla periodica rivisitazione delle parole d'ordine e delle rappresentazioni della guerra e del passato, attraverso gli oggetti esposti, la costruzione di memorie o percorsi di ricerca, sebbene i musei vengano percepiti da un pubblico poco accorto come realtà tradizionaliste ed immutabili. Il mutare delle temperie politiche, il modificarsi dei pubblici, la perdita dell'aura di sacralità determinata dal sovrapporsi di messaggi e significanti di un museo modificano ripetutamente la modalità attraverso la quale i musei “raccontano” la guerra. Si tratta di un compito non facile, anche a causa dei tempi lunghi che richiedono queste operazioni di trasformazione, che nella logica del cambiamento costante e della volontà di mantenersi ancorati al presente – o a fette di pubblici prevalenti – produce idiosincrasie evidenti, che si concretizzano in percorsi di visita non sempre coerenti, in continuo e lento riallestimento. Si tratta di cambiamenti sotterranei, costanti, spesso affidati ad esposizioni temporanee, ricerche e pubblicazioni innovative, più che agli allestimenti permanenti. Questi mutamenti hanno il segno, inoltre, di non essere scontati: una quota dei musei storici non riesce ad affrontare tale sfida, spesso per mancanza di risorse umane o finanziarie; oppure talvolta ci prova, con risultati che però rischiano di invecchiare velocemente, anche a causa dei tempi lunghi che queste trasformazioni richiedono.

Queste evoluzioni e questi limiti rispondono spesso a chiavi di lettura comparabili su scala internazionale. Ne emerge un quadro di enti che si caratterizzano per la progressiva evoluzione degli approcci e della “messa in scena” del racconto, perlomeno nei casi in cui le istituzioni sono più attrezzate in termini scientifici ed operativi. Queste riflessioni sono ben riscontrabili nella storia secolare del Museo Storico Italiano della Guerra, che ha come punto di arrivo un museo molto diverso da quello di partenza, sebbene gli spazi materiali, il territorio di riferimento e, in buona parte, le collezioni esposte coincidano con quelle delle origini.

Il filo rosso che caratterizza la mission dei “musei della guerra” in chiave transnazionale è dato dal compito di fondo di cui si fa carico oggi questa particolare categoria di museo, ovvero quello, sottile, di generare riflessioni che prendano le mosse da quegli eventi, in termini di analisi critica del passato e di acquisizione di valori di pace e solidarietà. Compito che è molto differente da quello che si ponevano gli stessi musei nel dopoguerra, quando tendevano a fornire risposte, più che a stimolare domande. Secondo Jay Winter, “ammettendo la grandezza dei problemi inerenti al tentativo di rappresentare la guerra, e attraverso di essa, cercando di rappresentare il dolore degli altri, i direttori di musei e i progettisti assolvono a un compito sociale critico”. Questi musei sono oggi i luoghi dove si pongono interrogativi morali: interrogativi sulla guerra, il sacrificio, la sofferenza, la fratellanza, il coraggio. I musei più accorti consentono oggi ai visitatori di problematizzare questi temi morali⁷, uscendo dal corto-circuito della rappresentazione museale della guerra, che rischia altrimenti di essere semplice simulacro del reale, distantissimo dal realismo e da



Elmo di un ufficiale italiano perforato da schegge esposto in una delle sale del Museo, anni '20



qualsiasi funzione critica o sociale: secondo una nota interpretazione di Ceronetti, infatti, “un museo della guerra è bugiardissimo”, presentando cimeli “in perfetto ordine, ripulito, innocuo e spentissimo”, mentre la guerra è “ritorno al Caos; tutto è sporcizia, escrementi e cadaveri scoperti, tutto è micidiale [...]”⁸.

Il Museo Storico Italiano della Guerra è un tassello di tale storia europea e di questa tensione verso l'interpretazione dei conflitti, attraverso linguaggi e strumenti di volta in volta diversi. La rapida disamina delle stagioni allestitivo, delle modalità di elaborazione dei contenuti e messaggi prevalenti, delle politiche di acquisizione di beni storici e di connotazione dello spazio simbolico, di incubazione dei progetti futuri sono uno specchio esemplare di quanto sia complesso “raccontare” e musealizzare la guerra, ma anche di come questi musei – e questo museo, assunto ad esempio – siano prima di tutto uno spazio di costruzione di memorie, quale parte del tessuto culturale in cui sono inseriti.

Questo volume tenta di rappresentare la difficoltà di questo compito interpretativo, ma anche di descrivere le diverse strategie adottate dal Museo per fare fronte a questa sfida. Strategie a volte perseguite in maniera sotterranea e sfuggente, altre volte sulla base di piani più organici. Il problema di rappresentare il XX secolo e i suoi conflitti ha posto importanti quesiti concettuali ai professionisti museali di tutto il continente; nel caso del museo di Rovereto tali quesiti sono emersi in maniera consapevole solo dopo decenni di vita dell'istituzione e su questi non sempre c'è stata riflessione critica attiva da parte della classe dirigente del museo. Tuttavia, queste sfide hanno prodotto in maniera sotterranea la necessità di un cambiamento che poco a poco si manifestava: i concetti di *dissonant heritage* proposto da Gregory Ashworth e John Tunbridge o di *difficult heritage*, quale portato di medio periodo del secondo conflitto mondiale e poi del progressivo venir meno delle interpretazioni ideologiche, hanno posto l'attenzione su quei lasciti, materiali e immateriali, che problematizzano le operazioni di interpretazione della storia presente, “nella misura in cui mettono in crisi le tradizionali letture armoniose e consensuali di un passato considerato incontrovertibile, quando la fondazione delle ideologie e delle nazioni era scritta sulla carta e incisa nella pietra”⁹.

Il museo militante delle origini non si discostava dalle “logiche della retorica della nazione, dalla necessità della guerra condotta per la salvaguardia della *selfness* contro l'*otherness*, vale a dire della nazione contro i suoi nemici”¹⁰. In termini rappresentativi e allestitivi, i musei storici del primo dopoguerra mettevano al centro dell'esposizione la celebrazione degli eserciti e delle guerre attraverso la presentazione degli ordigni e delle reliquie militari nazionali o conquistate sui campi di battaglia¹¹. Tali chiavi interpretative hanno mostrato col passare del tempo limiti sempre più evidenti, enfatizzati da analisi storiografiche sempre più mature e dal superamento del modello degli stati-nazione come elemento ordinatore delle logiche geopolitiche. La perdita del paradigma interpretativo nazionale, anche in questo caso di confine, ha prodotto la necessità di un cambiamento evolutivo, di un ripensamento, che ha portato il museo a considerare la guerra “non come fatto militare a sé stante, ma come componente inscindibile della storia delle società e delle nazioni, rappresentandola in nodi tematici che devono essere indagati e rappresentati secondo un approccio ampio e comprensivo e in un contesto critico di trasversalità dei saperi”¹².

Il testo evidenzia gli aspetti meno teleologici di questo sviluppo, solo

all'apparenza appiattito sulle parole d'ordine della celebrazione della guerra vittoriosa e della nazione, ma molto più problematico se si va al fondo. Una poliedricità determinata anche dalla circostanza di trovarsi in un territorio di frontiera e, non da ultimo, dal fatto di non essere organo della pubblica amministrazione. Non sono mancate strategie “difensive” di presentazione del discorso storico, per le quali si decise, in maniera simile rispetto a quanto proponevano la grandissima parte dei musei militari europei, di incentrare l'impianto “espositivo sulla messa in mostra di manufatti bellici di particolare qualità tecnica, delle uniformi, dei vessilli e delle panoplie militari, accompagnati dall'inclusione di tematiche patriottiche” e, di converso, dall'esclusione di quelle “difficili”, come la repressione degli *internal enemies*, delle classi lavoratrici, dei contadini e delle componenti etniche, dei combattenti del nemico¹³. Come vedremo, è caratteristica diffusa sul continente la propensione alla trasformazione di questi musei in musei tecnici dopo la Seconda guerra mondiale, come è attestata la capacità di alcune di queste strutture di rinnovare dalla fine degli anni Ottanta o inizio degli anni Novanta la propria proposta interpretativa¹⁴: il Museo Storico Italiano della Guerra in questo non fa eccezione e, anzi, rappresenta un caso-campione di rilievo.

Il museo è stato protagonista dell'imporsi a partire dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso di una nuova e diversa sensibilità museografica, che ha inteso portare in primo piano il dramma dell'individuo, trasformato in anonimo ingranaggio di una gigantesca macchina, economico-produttiva prima e militare poi, con tutte le terribili conseguenze che ne sono derivate. Mentre l'onore, la gloria, il patriottismo, l'eroismo sono stati a lungo alla base delle narrazioni dei musei storici e militari tradizionali, nati tra fine Ottocento e inizio Novecento, si nota nei percorsi espositivi e culturali delle istituzioni che si confrontano con la rappresentazione degli snodi critici delle guerre del XX secolo una progressiva svolta ermeneutica e lessicale: crudeltà, orrore, genocidio, atrocità, degrado, umiliazione, dolore, angoscia, rabbia, sono diventate parole ricorrenti nel resoconto degli eventi bellici e dei loro effetti sulle popolazioni e sulle persone, siano esse state soldati combattenti o civili inermi, uomini o donne. Questo sviluppo è denotabile anche nel contesto analizzato dal presente volume: l'elevato tasso di tradizionalismo – generato dal ruolo implicito del Museo, di difensore di una memoria e di una tradizione – non ha fermato la riflessione, il mutamento dei linguaggi museali, gli sviluppi, i progetti, se si esamina la parabola sul lungo periodo.

Scrivere una “storia” di questo museo presuppone l'analisi di sviluppi materiali, leggibili nel mutamento degli allestimenti e nelle collezioni, ma anche l'analisi degli sviluppi ideali e immateriali, che si concretizzano nelle politiche culturali, nella relazione con il territorio, nella funzione socio-culturale (esplicitata o supposta) e, da ultimo, anche nelle progettualità, la cui attuazione è determinata da vincoli strutturali, architettonici e finanziari, ma che dice molto delle linee di sviluppo e delle priorità di un'istituzione. Ricerche, pubblicazioni, mostre temporanee, proposte didattico-educative, convegni sono parte integrante di questo sviluppo.

- 1 J. Winter, *Museums and the Representation of War*, in: "Museum and Society", A. 10 (2012), n. 3, pp. 150-163, qui, p. 150.
- 2 J. Wellington, *Exhibiting War: The Great War, Museums, and Memory in Britain, Canada, and Australia. (Studies in the Social and Cultural History of Modern Warfare)*, Cambridge University Press, New York 2017, pp. XV.
- 3 Su tutti, il lavoro di riordino d'archivio del Museo come istituzione, portato a termine da Mirko Saltori: M. Saltori, *Museo Storico Italiano della Guerra (onlus). Inventario dell'archivio (1919-1994)*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2018; https://www.museodellaguerra.it/wp-content/uploads/2018/06/Museo-storico-italiano-della-guerra-onlus.-Inventario-dellarchivio_1.pdf.
- 4 Problematizzante ed analitico il saggio: F. Rase-
ra e C. Zadra, *Memorie in conflitto. La Grande Guerra nelle esposizioni del Museo della Guerra di Rovereto*, in: "Memoria e ricerca", A. 7 (2001), pp. 15-38. Più descrittivi M. Gober, *Museo Storico Italiano della Guerra. Cenni storici, evoluzioni e progetti per il futuro*, Club 41, Rovereto 2008; G. Barozzi, *Cinquant'anni di vita. Il Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto 1921-1971*, in G. Fioroni, *La Valle di Ledro nella Prima guerra mondiale*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1971, pp. III-XVIII.
- 5 T. Thiemeyer, *Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum*, Schöningh, Paderborn 2010, p. 16.
- 6 Ivi, p. 15.
- 7 Winter, *Museums and the Representation of War*, cit., p. 151.
- 8 G. Ceronetti, *Un viaggio in Italia: 1981-1983*, Einaudi, Torino 2004, p. 183.
- 9 L. Basso Peressut, *Rappresentare le guerre al museo*, in "Storicamente", A. 13 (2017), pp. 1-17, DOI: 10.12977/stor661. Peressut cita S. MacDonald, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, London-New York 2009; inoltre cita J.E. Tunbridge, G.J. Ashworth, *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*, Wiley, New York 1995; B.L. Molyneaux, *Introduction: The Presented Past*, in B.L. Molyneaux, P.G. Stone (eds.), *The Presented Past. Heritage, Museums, Education*, Routledge, London-New York 1994, 1-13, qui p. 1.
- 10 Il Musée de l'Armée di Parigi fino a tempi recenti mirava a contribuire, attraverso le sue collezioni, al "risveglio delle vocazioni militari e allo sviluppo dello spirito di difesa", come è scritto nel suo *Rapport d'activité* del 2010: <https://www.musee-armee.fr/a-propos/letablissement-public-du-musee-de-larmee/missions/rapport-dactivite.html>.
- 11 Basso Peressut, *Rappresentare le guerre al museo*, cit, pp. 1-17.
- 12 Ibidem.
- 13 Secondo Peter McIsaac, nell'Heeresgeschichtliches Museum di Vienna il sottofondo belligerante – ed autoritario, almeno in parte – della monarchia austro-ungarica fu all'epoca mascherato da un approccio espositivo da "cultura estetica alta", anche attraverso un programma architettonico risolto con l'uso di materiali, spazi, decorazioni, affreschi e mosaici sontuosi: P.M. McIsaac, *Preserving the Bloody Remains: Legacies of Violence in Austria's Heeresgeschichtliches Museum*, in S. Engelstein, C. Niekirk (eds.), *Contemplating Violence: Critical Studies in Modern German Culture*, Rodopi, Amsterdam-New York 2011, pp. 267-287, qui pp. 271-273. Valutazioni analoghe in Basso Peressut, *Rappresentare le guerre al museo*, cit., pp. 1-17.
- 14 B.C. Hacker, Margaret Vining, *Military Museums and Social History*, in W. Muchitsch (ed.), *Does War Belong in Museum? The Representation of Violence in Exhibitions*, Transcript Verlag, Bielefeld 2013, p. 42.

Il contesto



“Nell'agosto del 1920 i cittadini Roveretani deliberavano la istituzione nel Castello di un Museo storico della guerra liberatrice: il 12 ottobre 1921 il Museo era un fatto compiuto, e veniva solennemente inaugurato dai nostri Sovrani”. Queste le parole con cui le guide del Museo degli anni '30 descrivono le fasi di fondazione del Museo e che, significativamente, aprono il saggio di Rasera e Zadra che descrive con perizia quella fase della vita dell'istituzione¹. La citazione, pur nella sua brevità, nasconde una genesi non banale, una dilatazione dal locale al nazionale per nulla scontata. Il connubio di una serie di circostanze – in parte cogenti, in parte determinate da pervicacia – permisero all'embrionale esperienza di un “museo di guerra” nato per impulso di privati cittadini in una città da poco annessa al Regno d'Italia di diventare riferimento ben più rilevante di quanto non lasciasse supporre la subalternità di Rovereto rispetto a Trento o Trieste (per rimanere nel novero delle città la cui conquista era propagandata dal movimento irredentista che poi si dotarono di musei), o il raggio d'azione locale dei suoi promotori. Elementi geografici, di politica della memorializzazione del conflitto su scala nazionale, il sommarsi su Rovereto di luoghi e significanti simbolici in parte sovrapposti e la presenza di personalità con elevata capacità organizzativa – se non necessariamente storico-scientifica – diedero impulso al nascente Museo.

Le strategie della memoria: il contesto nazionale

L'aspetto non ordinario di questa esperienza non è determinato solo dall'asse geografico o dalla volontà di rappresentare la guerra italiana, partendo da un territorio da poco conquistato. Per comprendere la genesi del Museo bisogna considerare anche la politica culturale più generale. Esistevano infatti altre istituzioni che sembravano destinate, nel contesto italiano, a ricoprire la funzione di luoghi deputati a raccontare e celebrare la guerra appena conclusa. Parliamo dei musei del Risorgimento.

I musei del Risorgimento nascono a partire dal 1884, dopo l'Esposizione Nazionale di Torino. Nel 1906 tali musei erano 26, dislocati in prevalenza in Nord Italia; tra questi, quelli di Milano e Torino, seguiti da quello di Bologna, risultavano i più dotati di risorse, capacità interpretativa e forza organizzativa. Sulla scia della professionalizzazione della disciplina storica nel XIX secolo, i musei storici nascenti avevano inoltre reso possibili la formazione di archivi e biblioteche, e si erano posti il compito di raccontare il passato attraverso una specifica organizzazione degli spazi e dell'esposizione di documenti, cimeli, oggetti, quale tassello integrante di una politica della memoria, molto spesso simbolica².

Il fatto che i musei del Risorgimento, sempre più numerosi e qualificati, avessero inglobato progressivamente nelle loro sale le principali e susseguenti tappe della storia nazionale, produsse una specificità nazionale. Appariva naturale che la coronazione del processo risorgimentale fosse da ricondurre a questa esperienza, presentando la Prima guerra mondiale come tappa ultima di un percorso dalle radici lontane. La presenza dei musei del Risorgimento limitò, infatti, la nascita di autonomi musei della Grande Guerra, così come nei decenni successivi fagocitò implicitamente lo spazio disponibile per il racconto storico-museale relativo alle guerre coloniali o alla Seconda guerra mondiale.

Nonostante la guerra vittoriosa, la nascita di un museo specificatamente dedicato alla Prima guerra mondiale non era un esito scontato nel contesto italiano. Non deve sfuggire il fatto che questo panorama museale era composto da istituzioni

municipali. La dimensione locale o provinciale rappresentava il dato qualificante della loro azione, fatte salve alcune rilevanti eccezioni: il Museo di Torino si fregiava del titolo di “Museo nazionale”; quello di Roma, inaugurato nel 1906, del titolo di “Museo centrale”. Anche l’aggettivo “nazionale”, non riguardava tuttavia di per sé l’istituzione, ma l’epoca storica narrata. La dimensione del racconto tendeva a ricomprendere una dimensione geografica circoscritta, impedendo il coagularsi attorno ad uno di questi musei del ruolo di collettore nazionale delle esperienze degli italiani in guerra.

La presenza dei musei del Risorgimento non definiva solo la geografia e dislocazione del racconto storico-museale in Italia, ma anche le sue modalità. La figura più rilevante nel definire le “regole” dell’esposizione storico-museale italiana, è Lodovico Corio, direttore del Museo del Risorgimento di Milano (1900-11). Intellettuale, raccogliitore instancabile, insegnante e collaboratore di riviste pedagogiche, propose per il proprio museo un ordinamento che non rispondeva a criteri scientifici, ma che costruiva una “rappresentazione del Risorgimento che, attraverso il filtro dell’enfasi eroica, potesse sprigionare tutta la sua carica educativa”³. L’esposizione acquisiva una struttura “religiosa”. La funzione di questi musei veniva individuata nella venerazione quasi sacrale dell’oggetto: il cimelio, assunto a reliquia, aveva un significato simbolico che ne definiva la valenza pedagogica. Il meglio della museologia storica italiana degli anni '10 del Novecento presentava al proprio pubblico “sante reliquie laiche”⁴, che avevano senso di per sé, e non presupponevano una mediazione, supporti esplicativo-didattici, interpretazioni discordanti. Il riferimento più immediato è alle ricerche di George Mosse, che valuta l’impatto delle liturgie politiche sulle forme di organizzazione delle masse novecentesche, o di Alberto Maria Banti, che ragiona sull’invadenza del piano lessicale “religioso” nelle cerimonie laiche dell’Italia liberale⁵.

Per comprendere i linguaggi veicolati dal Museo Storico Italiano della Guerra nei suoi primi decenni di vita non si può prescindere da queste teorizzazioni. La definizione di Museo rimandava alla cultura positivista, protesa ad indicare l’importanza della raccolta, della catalogazione minuta, conservazione, analisi erudita, che veniva fortemente stemperata dalle pulsioni educative⁶. La visione della *mise en scene* era orientata al sentimentale; simbolismo e ritualismo erano lo specchio delle esposizioni. L’obiettivo era quello di condurre il visitatore verso un’adesione istintiva ai suoi ideali e ad un atteggiamento di reverenza e venerazione statica, che trascendeva dagli strumenti di mediazione museale, quasi del tutto assenti. Non mancavano le reliquie, nel senso vero del termine: il Museo Correr di Venezia mostrava una falange di Attilio Bandiera, una ciocca di capelli di Gioberti, i ceppi in cui fu incatenato Mazzini e via dicendo. I musei sono immaginati come “luoghi santi” della memoria patriottica.

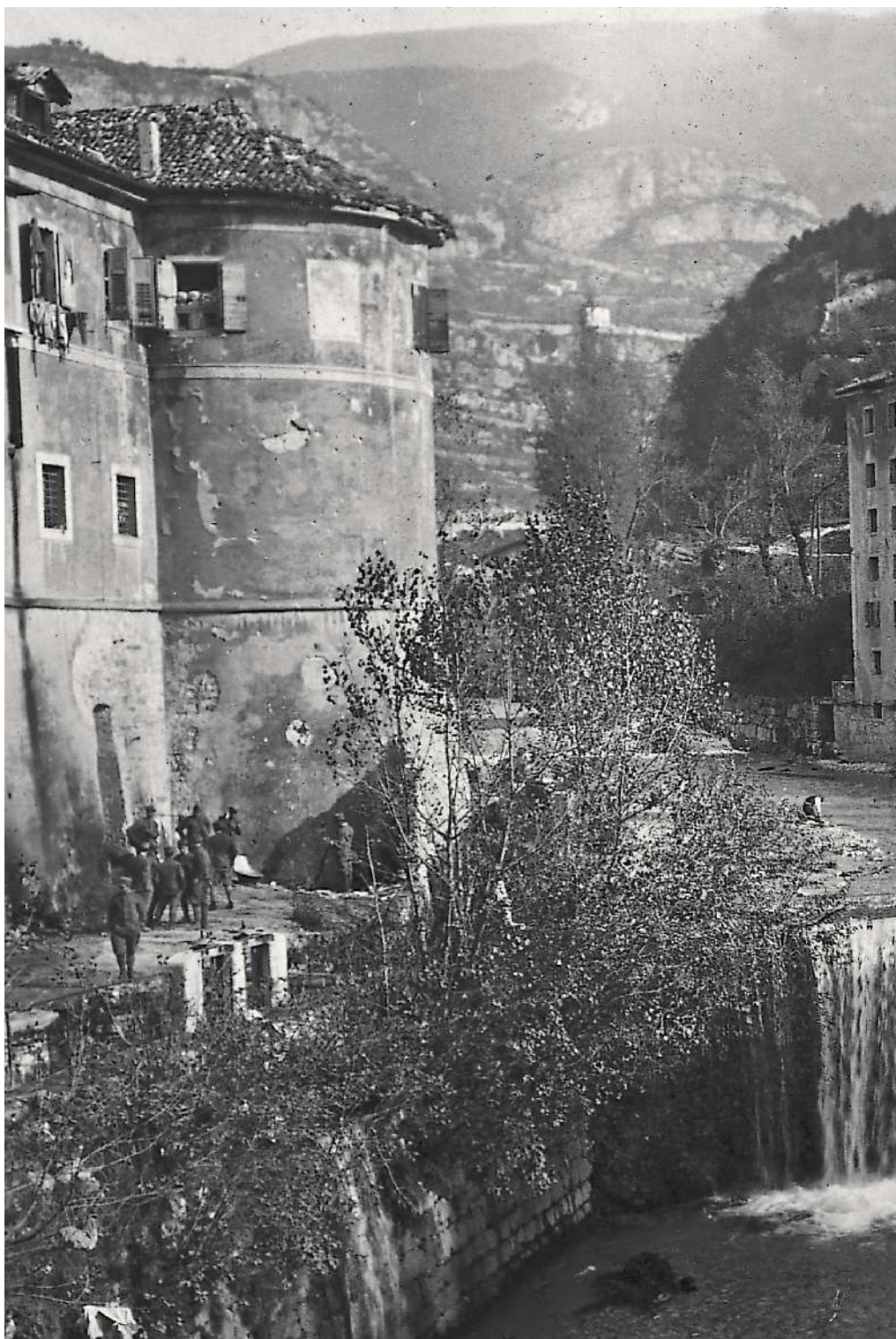
La guerra non solo non alterò questi presupposti, ma li potenziò. La Grande Guerra diventò fin dalla campagna interventista un imponente mito in diretta, operazione mediatica senza fine, ben esemplificata dalla vicenda del volo su Vienna di Gabriele D’Annunzio. La necessità di legittimare l’intervento e il bisogno di giustificare le immani perdite spinsero a numerose manifestazioni celebrative. In molte città europee furono allestite esposizioni belliche, che evitavano accuratamente gli aspetti più truci del conflitto, insistendo sulle ragioni morali della guerra. La “sacralità” prendeva il sopravvento sull’analisi, che rischiava di far emergere elementi non consensuali. Nella musealizzazione e creazione di una memoria pubblica degli eventi compresi tra Risorgimento e Prima guerra mondiale acquisiscono significato potentissimo i termini martirologici (“i protomartiri”) e cristiani (si pensi al Milite Ignoto).

L'attenzione fu prontamente indirizzata anche sul versante della raccolta documentaria e della sistemazione storiografica già nel corso del conflitto. Una circolare firmata da Boselli, il 1 agosto 1915, definiva i “criteri per la raccolta di testimonianze e di documenti riflettenti l'attuale impresa italiana per la compiuta liberazione d'Italia”⁷. L'obiettivo era quello di “catalogare gli eventi in corso secondo categorie che precostituivano una memoria ufficiale”. I musei del Risorgimento, presentissimi nelle realtà urbane italiane, innestarono precocemente il racconto della guerra appena conclusa sulle vicende risorgimentali, facendo seguito alla richiesta di Boselli. All'estero le dinamiche non furono dissimili: archivi e biblioteche specializzate furono istituite in Francia e Germania; in alcuni casi grandi musei nazionali, già esistenti, si appropriarono di questo compito di costruzione della memoria; in altri casi, soprattutto nell'impero britannico, nacquero nuovi musei e memoriali (*l'Imperial War Museum* di Londra; il *War Memorial Museum* di Auckland, Nuova Zelanda; l'*Australian War Memorial* di Camberra, Australia). La nascita di un Museo il cui scopo era quello di “narrare” e “rappresentare” il conflitto appena concluso non è quindi una peculiarità roveretana; ciò che caratterizza e identifica questo caso – ma potremmo dire, il caso italiano più in generale – è dato dalla geografia e dalla committenza di tali sforzi interpretativi.

In Europa – e nei *dominions* britannici – i musei della guerra, luogo di interpretazione e sacralizzazione del conflitto, nascono e proliferano nelle grandi capitali. In Italia, si assiste ad un silenzio carico di imbarazzo nella politica culturale ufficiale: l'assenza di una politica pubblica della memoria che coinvolgesse i musei era frutto dell'incapacità di vincere la pace, dopo aver vinto la guerra⁸. L'onda lunga delle difficoltà politico-sociali del Biennio rosso, le parole d'ordine d'annunziane della “vittoria mutilata”, la vicenda di Fiume e, non secondariamente, le strumentalizzazioni e gli echi giornalistici legati alla Commissione d'inchiesta su Caporetto fecero sì che la politica pubblica della memoria del primo conflitto mondiale si incentrasse in Italia sulla figura iconica – e democratizzante, indipendentemente dal colore politico – del Milite Ignoto. Gli sforzi governativi si concentrarono nella ricomposizione del lutto e nell'organizzare la rimembranza, più come reazione ad un diffusissimo attivismo locale, che come azione proattiva coerente⁹. L'analisi, l'interpretazione ma anche la celebrazione del conflitto appena concluso presupponevano la capacità, la volontà e la forza di confrontarsi con temi spinosi e controversi. Tale compito venne lasciato alle élite civiche urbane e ci si affidò alla rassicurante lettura del conflitto come ultima propaggine del processo risorgimentale e alle scarse risorse – interpretative ed economiche – dei Musei del Risorgimento sparpagliati sul territorio. Poca cosa, rispetto agli sforzi dei altri ex belligeranti e, tra questi, di coloro che erano risultati vincitori.

Tra queste élite urbane, quelle più attive si dimostrarono quelle dei territori “redenti”. Città di piccole dimensioni, che avevano vissuto la guerra sulla propria pelle e sul proprio territorio, sovra-esposte mediaticamente durante il conflitto e assurte a luogo simbolico, divennero l'epicentro della politica della memoria museale del conflitto. Questa politica nasceva dal basso e si esplicitava nella creazione di musei in territori problematici, dalle memorie sovrapposte e confliggenti – Rovereto, Gorizia, Trento, Trieste – in cui il conflitto aveva lasciato traccia sul paesaggio, l'economia, i rapporti sociali e linguistici. Fino al 1935 i “musei della guerra” nacquero ai confini, in territori ex asburgici e regioni misti-lingue, sulla spinta di élite locali. Rovereto ebbe il merito di rappresentare la prima di queste fondazioni; seguirà Gorizia, nel 1924; bisognerà attendere il 1935 per avere un Museo di Guerra a Milano e il 1938 per il Museo della

Rovereto, torrente
Leno, 1918. Soldati
italiani all'esterno
della "Wasserturm".
Sull'argine sinistro,
il lanificio Frisinghelli





Battaglia di Vittorio Veneto. Le altre due grandi iniziative museali dell'area ex asburgica – quelle di Trento (1923) e di Trieste (1925) – si innestarono volontariamente e con forza sulla solida tradizione dei musei del Risorgimento o di Storia Patria. L'inaugurazione di questi due musei, relevantissimi anche in termini di successo di pubblico e capacità attrattiva di natura simbolica, diede il sigillo a queste operazioni. Secondo la prospettiva avanzata nelle strutture di Trento e Trieste la guerra andava sciolta in una narrazione di lungo periodo (1848-1918) che giustificasse le mire italiane, il movimento irredentista e, in linea con la narrazione risorgimentale, ne esaltasse i martiri. Sulla celebrazione di questa passione inesausta i due musei di Trento e Trieste costruirono i rispettivi percorsi espositivi.

La connotazione del museo di Rovereto come “museo della guerra”, appariva quindi come un *unicum*, in un contesto generale caratterizzato da scelte diverse. Il nascente museo andò ad occupare un vuoto, confermato dalla scelta di Trento e Trieste di fondare due musei del Risorgimento, rinunciando a concentrare l'attenzione sul conflitto appena concluso, inteso come “fatto storico” a sé stante. Il museo di Rovereto, pur nella sua peculiarità, non poteva però prescindere dai linguaggi prevalenti e dalla funzione stessa dei musei storici italiani ad inizio Novecento, intesi quali tempi laici del patriottismo, nei quali era evidente l'enfasi sul lemma “libertà”. Le esposizioni non rispondevano ai criteri della moderna critica storiografica; l'obiettivo educativo predeterminava il giudizio storico-politico, con ripercussioni sul modello della rappresentazione, che non garantiva il dovuto distacco scientifico; il cimelio aveva un peso specifico preponderante ed inibiva la mediazione e l'interpretazione.

Rimaneva la difficoltà di dotare di senso, su grande scala, un fenomeno aberrante, totalizzante, che era costato centinaia di migliaia di vite umane e sacrifici enormi. Lo Stato, in questo, si dimostrò attore non protagonista¹⁰, almeno fino a quando molte strutture museali e culturali entrarono nel processo di fascistizzazione della storia, similmente ad altri luoghi di memoria ed educazione patriottica, secondo un processo che ebbe il suo culmine con la mostra della rivoluzione fascista ideata nel 1928 ed aperta nel 1932¹¹.

Spazio fisico e spazio simbolico: la città di Rovereto

Lo spazio geografico e simbolico in cui nasce il Museo Storico Italiano della Guerra è ragione stessa del suo sviluppo, della sua evoluzione e, in parte, della linea narrativa ed interpretativa adottata. Tale spazio – paesaggistico, politico-amministrativo, simbolico – incide tutt'ora nel definire alcune delle strategie del museo, quale attore culturale innestato sul territorio.

In questo contesto lo spazio geografico e simbolico, sovrapposto all'assenza di una politica della memoria eterodiretta dall'alto, diventa cruciale. Rasera e Zadra osservano come la creazione di un museo della guerra appena conclusa denoti una sorprendente rapidità cronologica – il museo venne inaugurato il 12 ottobre 1921 – e, soprattutto, una “dilatazione ambiziosa dal locale al nazionale”, enfatizzata dalla presenza del Sovrano all'atto dell'inaugurazione, ma anche dalla denominazione, fin troppo enfatica, adottata dall'istituzione: Museo Storico Italiano della Guerra¹². Lo spazio determina le caratteristiche non esclusivamente civiche e post-risorgimentali di tale museo: Rovereto, a differenza di Trento e Trieste, obiettivi ben più connotati dell'espansionismo ed irredentismo italiano, era stata città al fronte, città evacuata,



**Rovereto, casa Masera
danneggiata dai
bombardamenti,
1918**

testimone della totalità del conflitto che aveva coinvolto civili e militari, sfollati e combattenti in realtà statuali diverse. Il territorio circostante era stato sconvolto profondamente, il paesaggio trasformato e ricoperto di luoghi simbolici, embrioni di un paesaggio della memoria. La città era culturalmente vivace ed eclettica, ben più di quanto lasciassero immaginare le dimensioni demografico-insediative. Un insieme di elementi che, se sovrapposti e messi in relazione con l'immobilismo statale, costituirono l'humus su cui impiantare un'iniziativa museale non ordinaria.

Il contesto poneva, peraltro, anche dei rischi cogenti. Era probabile che le parole d'ordine del nazionalismo e dell'italianità della regione acquisissero in questo contesto una pregnanza e una virulenza maggiore rispetto a quanto si sarebbe potuto registrare altrove, nelle vecchie provincie. Ci si poneva in questo contesto in relazione dialettica con una quota consistente di popolazione che aveva combattuto con la divisa austro-ungarica. Le dimensioni socio-economiche della provincia¹³ e il novero dei promotori del museo avrebbero potuto, infine, spingere ad una progressiva chiusura localistica o civica delle iniziative, passato l'entusiasmo della prima ora, relegando questa esperienza ad una dimensione urbana. Una serie ininterrotta di contingenze evitò al Museo questa sorte. Lo spazio – simbolico, paesaggistico, della memoria e rimembranza e, in tempi

recenti, delle vestigia riscoperte del conflitto – continuò a caratterizzare il rapporto tra museo e territorio, trasformandolo in polo culturale e attore delle politiche della memoria.

Il Museo, in ragione di questa collocazione geografica liminale e di confine, divenne subito e consapevolmente attore primario delle politiche di commemorazione e lutto. Questo suo ruolo divenne evidente nelle scelte allestitivo, nella partecipazione come attore protagonista ai comitati dell'erigendo Cimitero Sacro di Castel Dante, nella presenza della Campana dei Caduti. Tuttavia, il Museo non poté omettere completamente la sorte dei civili esiliati o dei combattenti in divisa austro-ungarica, e tentò con fatica di integrarli in un racconto dai toni iper-patriottici. Di qui la spinta, coerente per oltre vent'anni anche se non formalizzata in conchiusi ufficiali, ad essere luogo di interpretazione del contemporaneo, attore sociale e politico: tale ruolo si evidenziava nella progressiva e all'apparenza incoerente e disorganica scelta allestitiva, che in breve passava dal primo conflitto mondiale all'integrazione di sale europee, fino all'introduzione del tema coloniale e, in potenza, alla narrazione di altri conflitti secondo una logica che aspirava quasi alla simultaneità¹⁴.

La "geografia" del Museo chiarisce anche la pregnanza di alcuni temi che caratterizzano le esposizioni delle origini, dal nucleo primigenio allestito presso Palazzo Armani nel 1921 all'assecondarsi della proposta allestitiva dopo il 1931. Il focus sui protomartiri irredenti, l'insistenza sulla Legione trentina e sull'apporto dei volontari nel Regio esercito, l'accenno alle vicende dell'internamento dei civili trentini in odore di irredentismo avrebbe avuto in altri contesti molta meno concretezza, conseguente peso specifico e spazio espositivo di quanto avvenne nel caso roveretano. Qui il coinvolgimento non è legato solo alla costruzione del mito e della propaganda di guerra; l'asse narrativo non è solo parte della "narrazione" della guerra italiana, ma è determinato da circostanze tangibili con mano, biografiche, familiari, secondo logiche seconde solo al caso del Museo di Trento. La famiglia Chiesa è parte attiva degli organi dirigenti del Museo della Guerra, a fasi alterne, fino al secondo dopoguerra; la famiglia Filzi contribuisce al culto dei "martiri" in maniera diretta, mediante la donazione di cimeli e, soprattutto, attraverso riti e cerimonie pubbliche che acquisiscono frequenza e tenore parossistico nel dopoguerra e nelle quali Amelia Ivancich Filzi, "madre spirituale di tutti i volontari di guerra"¹⁵, è protagonista. La presenza ingombrante delle figure dei tre martiri irredenti non è assertiva, astratta, parte del racconto o del mito, ma concreta, tangibile, plastica, misurabile nei cimeli, nelle presenze e persistenze familiari, nei riti. Il trovarsi in terra "irredenta" da poco annessa, in un museo diretto da personalità cittadine impegnate sui temi nazionali o da ex volontari di guerra trasforma e trasfigura il sito museale, pur senza che ciò venga esplicitato, nel luogo di conservazione e perpetuazione della memoria della scelta di Battisti, Chiesa e Filzi, definendone le narrative e, sul lungo periodo, rendendo tradizione ciò che nel primo dopoguerra era bisogno di memoria e necessità politica in terra di confine.

Il "luogo" nel quale sorge il Museo diventa ragione della sua esistenza e informa con le sue caratteristiche gli assi del racconto, in maniera peculiare rispetto a quanto sarebbe potuto accadere in una grande capitale europea o in altre città italiane. Il Museo si trova ad essere, secondo la descrizione che Piscel propone ai congressisti della società Nazionale per la Storia del Risorgimento convenuti a Trento nel 1926, un museo nel museo; secondo le sue parole, il territorio della Vallagarina "era stato trasformato, perfino in molti siti nella struttura del terreno, in un colossale museo della guerra"¹⁶.



**La prima sala
espositiva del Museo
della Guerra in casa
Armani,
1921**

Questa relazione con il territorio, esso stesso museo a cielo aperto e attrattore di un turismo commemorativo da campo di battaglia, si esplicava nella disponibilità di materiale che andava ad arricchire le collezioni, ma anche e soprattutto con la tangibilità costante del conflitto sul paesaggio. Le distruzioni causate dal conflitto nella “zona nera” erano a portata di mano. Quello che era stato descritto come “Il martirio del Trentino” dal meglio della classe intellettuale trentina nel 1919¹⁷ era tangibile e visibile ad occhio nudo, senza che necessitasse di una rappresentazione museale che sarebbe giocoforza risultata edulcorata.

Nell'identificare un immaginario e una modalità di interpretazione e storicizzazione del conflitto giocava un ruolo centrale il tema della morte, della perdita, della commemorazione. La dimensione ed enormità del lutto collettivo non emerge fino alla fine del conflitto, quando la morte si concretizza nei mancati ritorni dei combattenti caduti e, spesso, nei mancati ritorni delle salme, soggette perlopiù alla perdita stessa dell'identità e, alle volte, all'assenza fisica anche di un luogo della sepoltura e della rimembranza. Questa dinamica, che rappresenta il lascito più evidente del conflitto nei grandi centri urbani delle retrovie e che sovrappone lutto pubblico e lutto privato nell'identificazione di cerimonie laiche dai connotati religiosi – monumenti ai caduti,



**Cranio di un soldato
italiano esposto in una
delle sale del Museo,
anni '20**

parchi della rimembranza e, su tutti, la traslazione del Milite Ignoto al Vittoriano – è giocata su un piano astratto in questi contesti cittadini: monumenti, simboli e riti costituiscono il tramite intangibile con cui “misurare” e dare senso alla morte di massa, i cui contorni numerici rimangono indistinti in termini di percezione. Il lutto è privato e si scioglie nella commemorazione pubblica¹⁸.

Un museo che nasce lungo la linea del fronte, in uno dei luoghi simbolo identificati per l'esumazione delle 11 salme tra le quali scegliere il Milite Ignoto, si confronta con la concretezza della morte e col destino delle salme. Le compagnie di disinfezione del Regio esercito sono attive per anni sul territorio; la geografia cimiteriale è oggetto di rimaneggiamenti e revisioni, in un'ottica di organicità, di durata pluriennale. La morte, anonima, di massa, che colpisce commilitoni, alleati e nemici è plasticamente presente, al punto da caratterizzare anche attività associative legate allo scautismo e al mondo femminile. Un “museo della guerra” di frontiera sviluppa quindi un linguaggio e un rapporto con la morte che non è astratto o esclusivamente liturgico: la commemorazione è parte esplicita della sua missione. Da qui la necessità di dare un senso alla morte al di là delle iniziative pubbliche, attraverso luoghi della memoria viva dalla vocazione internazionaleggiante – la Campana dei Caduti – e luoghi della rimembranza voluti e promossi dal Museo stesso – il Cimitero Sacrario di Castel Dante. Il sovrapporsi di questi elementi porta l'esperienza del Museo Storico Italiano della Guerra al di fuori del solco solido e rassicurante tratteggiato dall'esperienza dei musei del Risorgimento, le cui strategie della memoria risultano, in questo contesto, più tradizionali e meno toccate dalla modernità della guerra appena conclusa.

Il Museo diventa, fin dal momento della sua inaugurazione, perno di un panorama memorialistico estremamente moderno, la cui funzione non è solo quella di raccontare il conflitto (vittorioso), ma anche e soprattutto quella di dare senso alla morte di massa e alle distruzioni in coabitazione con il Cimitero Sacrario e la Campana. Il paesaggio e il contesto sono parte integrante del racconto ed elementi che concorrono alla funzione del Museo: un monumento in Campiello del Trivio, uno dei tanti che punteggiano una città che in pochi anni viene foderata di lapidi, fa la conta delle distruzioni a cui fu soggetta la città: “case distrutte 55 – case diroccate o colpite 311 – case saccheggiate 514 – case immuni 15 su 897”. Poco oltre, un'altra lapide, apposta nel maggio 1930 ricorda i tempi lunghi del ripristino abitativo e della scomparsa dei segni tangibili del conflitto sulla città: “Questa casa da CXXVII ferite straziata – ultima ridonata al pristino stato – documenti ai posteri il martirio di Rovereto [...] – le sue biblioteche e collezioni scientifiche disperse – involati patrimoni di secolari suppellettili depredate e violate le sue chiese – tutto il popolo profugo ramingo cattivo – l'intera città dal maggio XCXXV al novembre XCXXIII fatta scempio – in braccio ad orde straniere”¹⁹.

I protagonisti, le reti, gli obiettivi

Fabrizio Ramera e Camillo Zadra hanno descritto la fisionomia socio-culturale degli “uomini del Museo”, ovvero dei protagonisti della fondazione e dei primi anni di attività. Un compito non facile, per la verità, dato che quest'esperienza sembra rimandare a una serie di caratteri compiutamente civici.

Eccetto rarissime eccezioni, la classe dirigente del Museo delle origini, comprendendo in questa definizione quantomeno il primo ventennio di attività, è composta da roveretani. Fanno eccezione i militari Giuseppe Malladra e Girolamo



I legionari trentini in visita al Museo della Guerra si radunano nel cortile del castello, 6 ottobre 1921

**Festa di S. Marco
al castello,
1922**



**La regina Margherita
di Savoia visita il
Museo della Guerra,
accompagnata
dall'avv. Antonio Piscel
(il primo a sinistra),
12 ottobre 1921**



Cappello (rispettivamente presidente tra il 1928 e il 1931 e direttore dal 1920 al 1923) e Giovanni Battista Candio (presidente tra il 1931 e il 1934). Il resto della classe dirigente e dei promotori è composta da trentini o da residenti nelle “vecchie provincie” che tuttavia avevano un legame familiare, culturale o biografico forte con il Trentino (esempi su tutti sono dati da Giuseppe Gerola e Paolo Orsi). Una dimensione e propulsione civica che sembra rifuggire dalle velleità “nazionali” esterne dal più vulcanico dei fondatori, don Antonio Rossaro, che già in occasione della riunione costitutiva del Museo, il 23 agosto 1920, attribuiva all'iniziativa una “vocazione regionale e, per questa via, nazionale”²⁰, ventilando addirittura un sostegno statale all'iniziativa.

I promotori non appartenevano al ceto politico-amministrativo liberale, a lungo egemone in Trentino prima dell'allargamento del suffragio, che pure poteva contare su importanti entrate politiche nel mondo romano e su contatti radicati con la cultura italiana, per ragioni biografiche e per essere stato colonna prevalente dei movimenti (e delle organizzazioni) dei fuoriusciti irredenti²¹. Tra i promotori si segnalano il roveretano Giovanni Malfer, collezionista con un interesse specifico per le armi e la loro evoluzione storica, di professione assicuratore, fuoriuscito a Firenze durante il conflitto; Giuseppe Chini, patriota con interessi per la storia locale, impiegato nella Cassa malattia di Rovereto, confinato a Katzenau dal maggio 1915, poi ad Eferding (1917), infine incarcerato (1918) come parte dell'élite irredentista trentina rimasta in Austria allo scoppio del conflitto; Antonio Piscal, figura di spicco del socialismo trentino, con buoni contatti col mondo socialista austriaco ed italiano, che durante il conflitto aveva svolto la propria opera presso l'Ufficio Informazioni della I Armata a Verona; infine don Antonio Rossaro, sacerdote, che a Rovigo durante la guerra aveva dato vita alla rivista “Alba trentina”, uomo di talento non comune nel creare liturgie e ritualità patriottiche, che raggiungono l'apice con l'ideazione e la posa della Campana dei Caduti, operazione di livello internazionale che andò a caratterizzare anche l'immagine stessa del Museo.

Il carattere eterogeneo – un sacerdote, un socialista, un impiegato, un assicuratore – della ristretta cerchia di promotori del Museo fu contrappeso solo durante la prima assemblea elettiva, ad inaugurazione avvenuta, con la nomina degli esponenti dell'élite cittadina ottocentesca Valeriano Malfatti e Carlo Candelpergher a presidente onorario e presidente effettivo e con il successivo impiego di Gustavo Chiesa – altro uomo della Rovereto liberale, padre di Damiano – alla carica di direttore, tra il 1923 e 1924. Risultano ben più rilevanti, in termini operativi, le nomine successive di Mario Sommadossi, volontario di guerra e mutilato, e di Mario Ceola, volontario di guerra come ufficiale d'artiglieria e poi osservatore d'aviazione, incaricati rispettivamente di svolgere le funzioni di presidente (1923-1927) e direttore (1924-1939), a seguito delle defezioni dei summenzionati Carlo Candelpergher e Gustavo Chiesa. Pur non essendo elemento prevalente dell'immagine del Museo, gli ex combattenti (volontari nel Regio esercito!) diventavano chiavistello nodale della macchina museale e orientavano le scelte di politica culturale ed allestitive. Nondimeno, ancora una volta provenivano dal mondo roveretano, ma non dal mondo dei cultori di storia.

Questo affondo biografico dice molto sull'immagine pubblica del Museo. Pur categorizzandosi nella propria classe dirigente come un museo fondato da patrioti della generazione irredentistica, il Museo non è appannaggio di un gruppo o fazione politica: evento nuovo, se si pensa che la vita culturale del Trentino prebellico era caratterizzata da una certa impermeabilità tra le diverse anime politiche, ben rappresentata dalla presenza di riviste storiche di diversa impostazione “partitica”²². L'assenza di riferimenti

dotti alle scelte storiografiche e catalografiche del tempo facevano sì che l'accento della narrazione – e della funzione del Museo – fosse più che altro di natura sentimentale-pedagogica: si replicavano anche qui i limiti e le impostazioni prevalenti di molte delle esposizioni patrocinate dai civici musei del Risorgimento dell'alta Italia, che presentavano cimeli-feticcio, spesso non mediati al visitatore, senza una chiara ed organica logica interpretativa.

La presenza di Ceola e Sommadossi, unita alla fittissima rete di relazioni costruita da alcuni dei fondatori nel mondo militare – Piscel e Marchetti su tutti – categorizzarono da subito il Museo come realtà in continuo mutamento, a seguito della progressiva acquisizione di materiali: i contatti sviluppati negli anni di guerra in seno all'Esercito italiano permisero di acquisire fin da subito rilevanti donazioni di cimeli che venivano dismessi dall'amministrazione militare; le reti di relazione che si muovevano sulla logica dei rapporti personali stimolavano donazioni una tantum da parte di personaggi influenti e di rilievo, che decidevano su impulso del richiedente o propria sponte di depositare presso il Museo un segno tangibile della partecipazione al conflitto. Logica che, per forza di cose, privilegiava i contatti col mondo italiano o con l'insieme degli ex combattenti fuoriusciti nel Regio esercito, lasciando in secondo piano l'insieme delle esperienze dei trentini combattenti con la divisa austro-ungarica. Il Museo era, al contempo, museo dal carattere militante. La geografia della sua collocazione, unita alle scelte biografiche della classe dirigente – internata, fuoriuscita, volontaria nel Regio esercito – spingeva ad una rappresentazione univoca, connotata e teleologica del conflitto, in linea con la narrazione della guerra che si riversava sulle terre annesse, veicolata da programmi scolastici, iniziative pubbliche e patriottiche e, non da ultimo, dalla presenza ingombrante dei due musei di Rovereto e Trento.

La biografia dei promotori comportava anche un rischio, concreto e ben misurabile: quello che l'iniziativa, pur sostenuta da attivismo e pervicacia innegabile, potesse essere risucchiata in un contesto localistico, sub-provinciale, una volta esaurita la spinta propulsiva della prima ora e, soprattutto, a seguito della nascita di altre istituzioni con funzione analoga (Gorizia), ma collocazione geografica meno periferica (Milano) o in relazione alla nascita, nella vicina Trento, di un rilevante sito museale di tenore affine. Tale sorte fu evitata per quattro ragioni: la capacità di creare simboli e liturgie tipica di uno dei fondatori, don Rossaro, che legò il Museo alla dimensione simbolica e internazionalizzante della Campana dei Caduti, facendo compiutamente del museo un luogo della memoria, un sacrario laico; l'apertura immediata e poi resa strutturale di sale internazionali, che allargavano lo spettro di azione temporalmente e geograficamente, enfatizzando il ruolo di "simultaneità" del Museo, rendendolo al contempo creatura diversa dalla molteplicità dei musei del Risorgimento e dei musei nazionali²³; la creazione di un paesaggio della memoria che faceva di Rovereto uno dei baricentri del turismo da campo di battaglia, del reducismo, della commemorazione e del lutto, su scala sovregionale, mediante il sovrapporsi di significanti e luoghi simbolici che avevano come asse la triade Campana dei Caduti, Museo della Guerra, Cimitero Sacrario di Castel Dante; il definirsi di un rapporto di reciproche sfere di influenza non confliggenti con il Museo di Trento, che lasciava al Museo della Guerra un'autonoma prospettiva di azione²⁴.

Gli Statuti del Museo, sviluppati a cavallo delle trattative che ratificano il rapporto con il vicino Museo di Trento, descrivono questa vocazione poliedrica, che con rapidità si sposta dal particolare-civico al generale-nazionale. Il rapporto con l'erigendo Museo

Visita del re Vittorio
Emanuele III al
Museo della Guerra
in occasione della
inaugurazione,
12 ottobre 1921







di Trento presuppone già nelle discussioni del 1921 una divisione degli spazi d'azione che lasciava al Museo di Rovereto campo libero nel trattare i temi bellici "fra tutto il Trentino", seguito poi da un accordo sottoscritto nel 1929. Lo statuto approvato il 7 marzo 1924 riassume in pochi tratti il ruolo che i fondatori volevano attribuire al Museo, il quale "si prefigge lo scopo di raccogliere, custodire, studiare ed illustrare oggetti e documenti di qualsiasi specie, che si riferiscono ai conflitti guerreschi attraverso i secoli, con particolare riguardo alle vicende ed alle azioni di guerra dell'Italia e degli Italiani, principalmente nella grande ultima guerra mondiale e specialmente nella zona di guerra della Valle Lagarina e in genere della Venezia Tridentina" (art. 2). La scelta del lessico non è banale: il Museo si categorizza fin dal principio come un "museo della guerra", occupando quel vuoto che non poteva essere fatto proprio dai musei del Risorgimento. Nelle intenzioni, pur segnalando un radicamento territoriale forte, è destinato a dedicare la sua attenzione alla guerra dell'Italia e degli italiani; non è dato sapere se tale differenziazione sia generata dalla consapevolezza – tipica della situazione "geografica" già menzionata – che anche gli italiani d'Austria avevano avuto una loro guerra. Nelle modalità elencate dall'articolato dello Statuto, al fine di raggiungere gli scopi statuari, si segnalano la volontà di "aprire un Museo storico, preferibilmente nel Castello di

Il principe Umberto in visita al Museo della Guerra. Al centro don Rossaro e le mamme Filzi e Chiesa. 1924

Rovereto, dove i visitatori, cittadini e forestieri, possano trovare raccolti e ordinati tecnicamente e scientificamente gli oggetti e documenti di cui sopra”; quindi “studiare ed illustrare in tutti i modi opportuni il teatro della guerra del Trentino e specialmente quello della Valle Lagarina e dei finitimi Altipiani di cui Rovereto è centro e principale base di accesso”; ancora, “procurare l'appoggio e collaborazione al Museo da parte di tutti quelli Enti che hanno o possono avere interesse allo sviluppo della istituzione”, e infine, “tenersi in corrispondenza e in continua collaborazione con analoghe Istituzioni italiane e straniere; che tendono a scopi affini, di cultura e interessamento alle vicende della Guerra per la educazione dei cittadini al compimento dei doveri verso la Patria e l'Umanità”²⁵.

Il lessico e le parole d'ordine scivolano, in questo campo, sulle modalità della “presentazione”, che si avvicina a quella proposta dai musei del Risorgimento, nonostante l'accento – doveroso – alla catalogazione e ricerca scientifica. Il Museo è militante e punta ad un rapporto sentimentale coi suoi pubblici, secondo logiche esplicitate da Antonio Piscel nella già citata relazione tenuta a Trento al XIV Congresso della Società Nazionale per la storia del Risorgimento italiano. In questa relazione Piscel parla del sogno “di un museo delle memorie della nostra terra liberata” e evidenzia la volontà didattico-educativa che soggiace alla presentazione dei reperti descrivendo la genesi della raccolta: “Parecchi di noi cominciarono fin d'allora a metter da parte il materiale che avrebbe potuto servire per questa pubblica collezione”²⁶.

Ciò che caratterizza intrecci, reti e obiettivi è connaturato con la rete di relazioni dei promotori e degli organizzatori. Mentre la Campana aveva preso dimora sul torrione Malipiero e una specifica sala del Museo veniva dedicata, a seguito di decorazione²⁷, ad ospitare i suoi cimeli, sancendo il ruolo cardine di don Rossaro e la sua capacità di intessere relazioni funzionali a facilitare i contatti con i ministeri di paesi ex belligeranti, il direttore Ceola, per incarico del presidente del Museo, era contemporaneamente presidente del “Comitato pro erigendo Ossario Castel Dante” e venne delegato a collaborare per l'erezione del Sacratio. I contatti personali del nuovo presidente, generale Malladra, come vedremo in seguito, agevoleranno di molto la creazione delle sale coloniali, preludio per una modifica statutaria piccola ma significativa: il Museo dal 1932 dichiarava di volersi occupare di guerre in senso più generale, senza preclusioni localistiche, allargando il proprio ambito d'azione alla storia dell'occupazione coloniale.

L'aura sacrale. Dal locale al nazionale

Le dimensioni e l'impatto extraregionale del Museo dipendono in misura rilevante dal contesto delle iniziative legate alla memoria del conflitto che si affollano, in pochissimi anni, a Rovereto. Reti e protagonisti si intrecciano, progettando un paesaggio della memoria e concorrendo ad obiettivi generali univoci, secondo logiche quasi inestricabili, soprattutto nell'esperienza dei visitatori.

Le vicende del Cimitero Ossario di Castel Dante e della Campana dei Caduti²⁸ impattano sul messaggio del Museo, sulla sua funzione e, soprattutto, sulla sua rilevanza. Rovereto diventa un polo della memoria del conflitto di rango nazionale, dal momento in cui gli sforzi statali si esauriscono nelle ritualità del Milite Ignoto, in attesa che la gestione del culto dei caduti sia fatta oggetto di attenzione monumentale dal regime fascista, con la concentrazione in pochi grandi sacrari delle salme – ma anche delle celebrazioni – connesse con gli anniversari e le commemorazioni periodiche. Il rilievo sovranazionale



garantito dalla compresenza delle tre iniziative, che non sono la semplice sommatoria dell'una sull'altra, è amplificato dalla capacità di don Rossaro di creare simboli, immagini efficaci, occasioni di mobilitazione e liturgie inaugurali che coinvolgono i reali d'Italia: il Museo viene inaugurato dal Re e dalla Regina nell'ottobre 1921; il principe Umberto posa la prima pietra della Campana nell'aprile del 1924, la Regina madre è presente al battesimo della stessa il 24 maggio 1925, data scelta con attenzione alla simbologia, il Re è di nuovo protagonista dell'inaugurazione del monumento sul torrione Malipiero del castello il 4 ottobre dello stesso anno. In quell'occasione, il Re visita anche l'erigendo Cimitero Ossario di Castel Dante²⁹, chiudendo il cerchio simbolico di un percorso che acquisiva i connotati del pellegrinaggio sacrale.

Il culto e commemorazione dei caduti – concentrato progressivamente nel Cimitero Ossario – e la ricomposizione del lutto in senso universalistico – di cui si fa portavoce la Campana, con la sua capacità non ordinaria di presentarsi come “monumento vivo” – sono strettamente intrecciati alla funzione museale-celebrativa del Museo e la contrappesano, senza che questo generi cortocircuiti di senso nei visitatori, anche se i ruoli ricoperti erano oggettivamente diversi³⁰. Si tratta di un elemento di complessità innegabile, che meriterebbe un approfondimento a sé, quantomeno per

**Commemorazione
del Milite Ignoto in
piazza Podestà dopo
lo scoprimento della
lapide,
novembre 1921**

**Commemorazione
a Castel Dante del
legionario trentino
Federico Guella,
1922**



la vicenda del Cimitero Ossario, poi divenuto Sacrario di Castel Dante. Ceola, a lungo direttore del Museo e animatore del Comitato pro Cimitero Ossario di Castel Dante, il vulcanico don Rossaro – presente in tutte e tre le istituzioni, con ruoli diversi (fondatore, reggente, consigliere), e Augusto Sartorelli – contemporaneamente presidente del Comitato Esecutivo “Pro Campana dei Caduti” e del Comitato pro Cimitero Ossario di Castel Dante – sono protagonisti di questo intreccio, che si sviluppa, pur con vicende alterne e accelerazioni, come parte di una progettualità che già nel 1920 si esprime con una certa chiarezza.

Già in quell'anno, il Comune di Rovereto aveva deliberato di promuovere la costruzione, sul colle di Castel Dante, di un Cimitero Ossario in cui raccogliere le salme dei caduti della Prima guerra mondiale al tempo disperse nei vari cimiteri o nei campi di battaglia nella zona compresa tra il Pasubio e il Garda. Lo stesso ministero della guerra aveva accordato il nulla osta per la creazione del cimitero ma, in assenza di un'approvazione formale, nel 1921 si costituì un primo Comitato, che aveva come scopo quello di onorare i caduti della guerra nelle zone tra il Baldo ed il Pasubio. Il 27 settembre del 1922, nell'incontro tra don Antonio Rossaro, Rodolfo Ciola, Giuseppe Meneghetti e Mario Ceola, si decise di istituire un nuovo Comitato esecutivo, con lo scopo di iniziare la propaganda e la raccolta dei fondi pro Ossario a Castel Dante.

Il Comitato si mise subito all'opera per recuperare le risorse finanziarie necessarie alla costruzione del cimitero, all'esumazione, al trasporto ed inumazione delle salme. Il cimitero militare raccolse le salme dei militi sepolte in diversi cimiteri: quelli sul monte Zugna, a Crosano, a S. Valentino, a Brentonico, a Lizzana, a Mori, a Marco, a Serravalle, a S. Margherita, a Besagno, a Castione, a Torbole, a Pilcante, a Gardolo, a Castel Dante, a Borghetto, a Ronchi di Ala, a Volano, a Isera, a Nago, a Vo', ad Avio. Tra i primi interventi del Comitato vi fu l'acquisto del terreno sul colle di Castel Dante, cui seguì la realizzazione del Cimitero Ossario. Le contiguità biografiche non rappresentano tuttavia l'unico elemento di sovrapposizione di competenze tra Museo e Comitato. Con la seduta del 1° luglio 1926, quest'ultimo, avendo raggiunto il suo scopo, si sciolse e le sue funzioni vennero assunte dal Museo della Guerra. Con lettera del 5 ottobre 1926



**Cimitero di Castel
Dante, anni '20**

il Museo accettò di subentrare nelle attribuzioni del cessato Comitato, assumendosi l'onere della manutenzione delle tombe, delle aiuole e della strada presso il cimitero, della celebrazione delle messe in occasione di solennità e commemorazioni. Seguì il compito, a partire dal 1933, di esumare tutte le salme sepolte nel cimitero militare per preparare il terreno per la costruzione del Sacrario, progettato dall'architetto Fernando Biscaccianti e inaugurato nel 1938.

Pur sussistendo una gestione ed autonomia amministrativa separata a partire dal 1926, il Comitato venne di fatto assorbito dal Museo. La contiguità di iniziative è ben evidente nell'analisi del tessuto organizzativo-gestionale: in seguito al passaggio delle funzioni del Comitato al Museo della Guerra, fu garantita una continuità direttiva, in quanto sei membri del Comitato (formato da Augusto Sartorelli, Mario Ceola, Arturo de Bonfioli Cavalcabò, don Antonio Rossaro, Giuseppe Meneghetti, Rodolfo Bonora, Rodolfo Ciola, Arturo Conzatti, Cesare Marzani) facevano parte del consiglio d'amministrazione del Museo³¹.



**Cimitero di Castel
Dante, anni '20**

Museo, Campana e Cimitero Ossario, poli di un paesaggio monumentale della memoria, univoco e catalizzatore di attenzione, ma anche trasformatore della città assieme al comparire di lapidi, monumenti, statue, hanno alcuni caratteri propri. Incidono su un territorio ristretto, che ha conosciuto direttamente la guerra, modificandone lo spazio pubblico. Il *trait d'union* è dato dall'attenzione al culto dei caduti e dalla volontà di dotare di senso il trauma della perdita; in chiave elaborativo-progettuale, nascono tutti e tre in un lasso di tempo rapidissimo: il Museo è realtà nel 1921; il terreno su cui verrà realizzato il Cimitero Ossario, pur con vicende più stratificate, viene acquisito dal Comitato nel 1923 e viene compiutamente riorganizzato negli anni a seguire; la Campana viene inaugurata nel 1925. Le iniziative, nonostante alcuni tentativi finalizzati ad ottenere un appoggio e un riconoscimento pubblico – ben evidenti per il Museo e forse, ancor più, per il Cimitero Ossario, che doveva interloquire con la “Commissione nazionale per le onoranze ai militari d'Italia e dei paesi alleati morti in guerra” – sono in definitiva il risultato di una incredibile mobilitazione dal basso e l'esito di sottoscrizioni pubbliche e donazioni, stimolate attraverso l'invio di decine di migliaia di lettere, richieste di patrocinio, sollecitazioni ad un intervento economico, anche minuto: questa mobilitazione, diffusissima, segnala un “bisogno” di memoria e di ricomposizione del lutto privato all'interno di uno spazio pubblico, non del tutto placato dalle scarse iniziative statali. È altresì indicativa della capacità degli organizzatori di mobilitare risorse ed energie, di rimbeccare moralmente i renitenti a questo dovere di commemorazione, percepito come patriottico, della forza specifica delle iniziative civiche nel contesto italiano, nel quale il lutto dei caduti giovò in ogni caso ad una memoria della guerra affermativa e patriottico-eroica, che venne poi cementata dal fascismo³².

In una condizione per la quale la gran parte delle famiglie d'Europa aveva perso un proprio caro sui campi di battaglia e in cui le tradizionali forme di ricomposizione del lutto – la tomba individuale, il rito funebre, l'inumazione del corpo – erano diventate inapplicabili a causa degli elementi di modernità e potenzialità distruttiva del conflitto, si genera un corposo flusso di pellegrini, in visita pia ai campi di battaglia, in cerca di segni, sepolture, elementi di senso all'interno dei quali ricomporre la perdita, elaborata a livello familiare ma ricomposta in una dimensione pubblica con tempi lunghi³³. La triade Museo, Cimitero Ossario, Campana intercetta questo bisogno e, con mezzi diversi, lo dota di senso. Per certi versi, potenzia nel moltiplicarsi dei luoghi e delle iniziative il proprio impatto: le migliaia di volantini, richieste, copie di poesie di don Rossaro spedite per posta fanno conoscere in tutta Italia e anche fuori dai confini nazionali questo paesaggio monumentale della memoria³⁴. Il messaggio universale e potente della Campana, che accomuna vinti e vincitori, si presta ad un allargamento del pubblico, ricomprendendo – non solo idealmente – anche gli sconfitti. Le guide del Museo spronano l'ospite ad una visita all'Ossario, mentre quella alla Campana è presentata come parte integrante del percorso esperienziale interno al Museo, al punto tale che le vicende stesse della realizzazione della Campana vengono precocemente musealizzate e storicizzate in una sala, auto-alimentando un mito in diretta, nonostante la differente impostazione dei due “monumenti”, patriottico-nazionale l'uno, di tenore internazionaleggiante l'altro.

La genesi dei tre poli di questo paesaggio della memoria, pur non essendo comune, è connessa. Nel 1920, quando si istituisce un Comitato per realizzare a Rovereto un “Museo di guerra”, era già presente un Comitato civico il cui scopo era



**Sala della Campana
dei Caduti**



quello di convogliare a Castel Dante le salme dei caduti disperse in decine di cimiteri del territorio lagarino e Rossaro aveva già dato prima forma all'intuizione visionaria di realizzare la Campana dei Caduti, da innestare proprio sul torrione Malipiero del castello, spazio simbolico in assoluto, in posizione simbiotica rispetto al Museo e alla sua funzione ordinatrice, categorizzatrice, patriottico-nazionale. Non mancarono tra il 1920 e il 1924 nell'ambiente cittadino proposte differenti – tra cui si segnalano quella di posizionare la Campana a Castel Dante, osteggiata fin da subito da Rossaro; quella di costruire una gigantesca torre-ossario a Castel Dante, sull'esempio di quanto realizzato a Redipuglia sul cimitero degli "invitti" della III Armata; la proposta di realizzare un torrione-monumento, nei pressi del castello, su cui collocare la Campana stessa – ma il panorama della memoria del conflitto trova progressivo assestamento su questi tre poli.

La medesima sovrapposizione di ambiti riscontrata tra Museo e Cimitero Ossario si nota – pur nel rispetto di un'autonomia istituzionale spiccata – nell'analisi delle vicende relative al binomio Museo-Campana, se esaminate secondo una logica storico-archivistica. Già nel 1923-1924 l'attività di don Rossaro entro il Museo della Guerra si fa più blanda fino ad esaurirsi completamente: don Rossaro è ormai assorbito dalla grande impresa della Campana dei Caduti. Significativamente, la Campana, condividendo con il Museo la sua prima sede (il Castello di Rovereto), finisce per confondersi anche istituzionalmente e dunque nelle carte d'archivio. Prova ne sono diversi complessi documentali oggi conservati tra gli archivi del Museo della Guerra, fondi archivistici di particolare interesse per ricostruire proprio la vicenda della Campana dei Caduti, tra cui merita menzione il fondo del Comitato Opera Campana dei Caduti, sodalizio che nel 1922 inizia le sue attività per concretizzare il progetto della Campana, e che rimane attivo fino alla morte di don Rossaro, nonché il fondo Carmela Rossaro, la devota nipote di Don Antonio che, dopo la morte di questi, cercò di preservarne la memoria³⁵.

L'intreccio è non solo archivistico, ma funzionale, al punto che il ruolo del Museo non può essere disgiunto dal Cimitero Ossario e dalla presenza della Campana. Il nesso organico tra le tre iniziative è tale, da generare fratture profonde nel momento in cui queste vengono disgiunte: l'incrinatura generata dall'inserimento del Sacrario di Castel Dante (inaugurato nel 1938) nel novero delle competenze dello Stato segna un primo passaggio periodizzante; il trauma legato alla traslazione della Campana sul Colle di Miravalle, nel 1966, il secondo. Le tre iniziative sono simbiotiche e sinergiche e il riposizionamento – istituzionale o topico – di due di queste comporta per il Museo la necessità profonda di ripensarsi.

I tre poli della memoria e della monumentalizzazione del paesaggio urbano cittadino costituiscono un oggetto per certi versi unitario. Le attività caratterizzanti dell'Ossario, divenuto imponente Sacrario a fine anni Trenta, vengono assorbite dal Museo; questo allarga progressivamente il proprio orizzonte d'indagine alle colonie, all'esperienza di guerra di altri belligeranti e le proprie collezioni, ma mantiene il baricentro della propria azione sulla Prima guerra mondiale. La Campana, rifiuta nel 1938, continua ad essere potente attrattore di attenzioni mediatiche, ben più di quanto non riesca a fare il Museo; potenziale esemplificato da concorsi a tema promossi in scuole di tutta Italia a partire dal 1926, dalla dimensione e capillarità della rete di sostegno (verticale, in senso sociale, e orizzontale, in senso geografico), dal ruolo delle madrine, con un riscontro nella cultura di massa di tutto rilievo; esemplare la vicenda della trasmissione dell'EIAR, dedicata ai rintocchi funebri della Campana (1930)³⁶.



La commistione dei livelli comunicativi e la capacità di questi tre poli di potenziarsi a vicenda all'interno di un concorde panorama della memoria non si esaurisce con il secondo conflitto mondiale³⁷, pur sfilacciandosi progressivamente. La morte di don Rossaro e la necessità di rivedere i rapporti tra i due enti, porta a progressivi riposizionamenti. Con lo Statuto del 1956 l'Opera Campana dei Caduti ottiene la possibilità di nominare un membro di diritto nel Consiglio del Museo³⁸. Il tema, tuttavia, non era esclusivamente istituzionale. Mentre alla classe dirigente del Museo sembrava naturale dare seguito alla coesistenza dei due "monumenti" in un'unica collocazione³⁹, come corollario di un percorso espositivo rinnovato⁴⁰ e fortemente incentrato sul perno del primo conflitto mondiale⁴¹, una prima rottura della Campana nel 1955 (provvisoriamente riparata) e una seconda nonché definitiva nel 1960, resero necessaria la rifusione e portò alla rottura del binomio. La futura separazione fu sostenuta da padre Eusebio Jori, dal 1953 reggente della Campana, e avversata dalla classe dirigente del Museo, il quale gestiva gli introiti da bigliettazione sulla base di patti precari e rinnovati

**Inaugurazione della
Campana dei Caduti
sul torrione Malipiero,
novembre 1925**



La Campana dei
Caduti sul torrione
Malipiero vista dal
fossato del castello,
1925-1926

con cadenza annuale⁴². Con la terza rifusione del bronzo, avvenuta nel 1964, e la collocazione della Campana sul Colle di Miravalle, nel 1966, con forma istituzionale rinnovata e riconosciuta, acquisiva concretezza la prospettiva del nuovo reggente di slegare la Campana dallo spazio simbolico in cui era nata, legato fortemente al racconto della Prima guerra mondiale, per risultare coerentemente inserita nel nuovo scenario storico⁴³.

Ne seguì un lungo e pluriennale contenzioso giudiziario tra le due istituzioni, documentato nei fondi d'archivio "Comitato riconoscenza a Don Rossaro" e "Livio Fiorio". Questo, in particolare, oltre a rappresentare un'importante fonte di informazioni circa la vertenza che oppose il "Comitato riconoscenza a Don Rossaro", di cui Fiorio fu tra i fondatori, e la Reggenza dell'Opera Campana dei Caduti (poi Fondazione) in merito allo spostamento della Campana dal Castello di Rovereto al Colle di Miravalle, è indicativo della profondità della frattura che sottostava a questo spostamento, non solo topico. Livio Fiorio, naturalista, uomo di scienza e cultura, attivo in molte istituzioni culturali trentine, oltre che volontario della Prima guerra mondiale, presidente del Museo dal 1949 al 1963, si dimise proprio in relazione alla polemica insorta sullo spostamento della Campana dal Castello. Fiorio si oppose risolutamente a questa scelta, fondando il "Comitato riconoscenza a Don Rossaro", rimasto attivo fino al 1973. Passaggio, questo, complesso sia per la storia cittadina – dato l'eco anche giornalistico che generò – sia, soprattutto, per il Museo: il Cimitero Ossario di Castel Dante, trasfigurato in Sacratio dal regime, era entrato nelle competenze dello Stato, svuotando una delle funzioni implicite del Museo; la Campana dei Caduti, "monumento vivo", che stemperava gli eccessi nazional-patriottici del Museo e che ne amplificava indirettamente la portata, col suo potenziale comunicativo, aveva modificato la propria mission e la propria collocazione. Il Museo, conseguentemente, poteva presentarsi solo con difficoltà come un "sacrario" della guerra, caratterizzato dalla presenza di cappella, caduti, celebrazioni pubbliche – come lo aveva voluto Ceola e come lo avevano immaginato i fondatori⁴⁴. Pur rimanendo custode di una tradizione e di una memoria, doveva individuare altri fili conduttori della narrazione che, nel contesto generale della proposta storica italiana dell'epoca, difficilmente potevano inglobare il tema della Seconda guerra mondiale.

Il Museo seppe fronteggiare con risolutezza questa situazione in termini di offerta espositiva, culturale e di impostazione solo a seguito di una fase di parziale stasi, cui seguì prima la presa di coscienza della necessità di un cambiamento nell'impianto storico-narrativo e, a seguire, la modifica della mission culturale esplicitata dell'istituzione. Questo riposizionamento all'interno del panorama culturale cittadino e, a caduta, provinciale e nazionale, cominciò a dare frutti a partire dagli anni Novanta, portando con sé un attivismo che si esplicitava anche nell'organizzazione di proposte didattiche e in forme di coordinamento con altre realtà culturali cittadine, al fine di una proposta organica di servizi culturali, sia per la popolazione residente che per i turisti, che prevedesse economie di scala. Partendo dall'organizzazione di attività educative incentrate sui luoghi della memoria del conflitto e a seguito dell'infittirsi dei rapporti tra le istituzioni museali cittadine nell'ambito di tavoli di lavoro coordinati dall'Azienda per il Turismo di Rovereto e Vallagarina, le relazioni tra Museo e Campana non solo si sono normalizzate, ma hanno portato in anni recenti alla progettazione e commercializzazione di proposte educative in collaborazione tra le due istituzioni, che non condividono solo i fondatori e una parte della loro storia, ma anche molti elementi di rilievo delle rispettive mission.



Militari italiani tra
le rovine del castello,
1919

Contenitore e contenuto. Il Castello di Rovereto

Nell'ambito della comunicazione museale l'architettura è un importante elemento di identificazione: crea simboli e veicola messaggi, sia in termini di contesto che di contenuto, sollecitando empaticamente il sentimento di consapevolezza del visitatore. L'architettura, come pratica estetica di costruzioni di spazi e forme significanti, è indispensabile per creare luoghi rappresentativi di memoria, commemorazione ed insegnamento. Con il suo porsi a distanza temporale dagli accadimenti e con la sua capacità di durare e di marcare fisicamente e simbolicamente i luoghi si presenta come una pausa naturale di riflessione nello scorrere del tempo⁴⁵. Tuttavia, questa riflessione si scontra con i caratteri prevalenti dello spazio pubblico nell'era contemporanea, i cui connotati sono stati riassunti nel concetto di "non luogo" nella formulazione dell'antropologo francese Marc Augé⁴⁶, con riferimento agli spazi architettonici e urbani di utilizzo transitorio, pubblico e impersonale, destinati a essere fruiti in assenza di ogni forma di "appropriazione" psicologica e in cui il movimento e orientamento dei fruitori è prevalentemente affidato alla segnaletica. Si tratta di spazi altamente omologati nei quali l'uomo contemporaneo vive per tempi significativamente lunghi, non più riferiti a una struttura sociale organizzata, in grado di favorire rapporti durevoli, privi di radicamento al contesto, alle tradizioni e alla storia, tipica espressione delle società globalizzate: aeroporti, stazioni ferroviarie, centri commerciali, supermercati, svincoli autostradali, parcheggi, stazioni di servizio, impianti

sportivi, alberghi, villaggi turistici, ma anche campi di accoglienza per profughi, e così via. Non mancano esempi di museo contemporaneo che rispondono a questa logica: anche alcune proposte espositive o performative subiscono questa tendenza e potrebbero, in potenza, essere edificate e proposte in qualsiasi collocazione territoriale o urbana indipendentemente dal contenuto – soprattutto nel campo delle arti applicate – anche a causa dell'abuso dell'elemento digitale.

Il contesto a cui ci riferiamo con questa pubblicazione invece è rovesciato. Ogni elemento del Museo della Guerra – lo spazio architettonico, le collezioni riutilizzate più volte in funzioni diverse, le reti di rapporti radicate e mutevoli – ha un significato polisemico, complesso e rifugge dalla facilità di analisi. È come se questo museo fosse un iper-luogo, anziché un non-luogo.

Di tutti i luoghi di Rovereto in cui il Museo poteva trovare collocazione, si scelse il più connotato, il Castello. L'idea di utilizzare il castello come spazio museale, invero, aveva radici che affondavano nella lotta politico-nazionale prebellica e datava, almeno come proposta, al 1906, quando Chini – uno dei fondatori del Museo dopo il conflitto – propose attraverso le pagine del quotidiano locale “Il Messaggero” di istituire proprio nella rocca un museo patrio, con impostazione nazionale. Tale proposta era quasi inattuabile, sia per ragioni pratiche (il Castello era sede di una caserma dei cacciatori tirolesi), sia politiche (l'impostazione “nazionale” avanzata dal Chini si sarebbe presumibilmente scontrata con la censura delle autorità austriache, al pari dell'articolo con cui la proponeva). Tuttavia, tale proposito segnalava la volontà di appropriarsi simbolicamente dell'edificio più antico della città, facendone un'istituzione civica e patriottica, anziché una caserma, in un'epoca in cui la polemica contro il militarismo asburgico, almeno negli ambienti socialisti trentini, era accesissima⁴⁷.

Nel 1921 il Municipio di Rovereto stanziava una somma per il restauro del Castello, che dopo pochi mesi può già ospitare le prime sale. Il Museo viene inaugurato il 12 ottobre 1921, alla presenza del Re d'Italia. In tale data si posiziona sulla salita d'accesso al castello, come segno tangibile della sovrapposizione di assi simbolici che caratterizzerà la storia centenaria del Museo, l'effigie del Leone di San Marco: castello e Museo diventano spazi inscindibili e stratificati; il tessuto simbolico prende il sopravvento su quello narrativo-scientifico.

Il castello viene iper-esposto nei suoi caratteri di tipicità veneziana, anche a costo di fare apparire tale intervento posticcio, postumo o artificiale. Oltre al posizionamento del Leone di San Marco, si pensi all'enorme vessillo donato dalla città di Venezia per la visita dei reali, collocato nella sala delle artiglierie, e all'apertura di uno spazio espositivo dedicato alle vicende dell'87^a Squadriglia “Serenissima”, protagonista del volo su Vienna nel 1918. Il rimando al legame con Venezia era evidente già prima della guerra anche attraverso la pubblicazione, in città, della rivista “San Marco”, rivista di “studi e materiali” per la storia di Rovereto e della Vallagarina, che proseguì fino allo scoppio della guerra. Guidata dalle personalità di Ettore Zucchelli, Enrico Tamanini e Quintilio Perini la rivista rifletteva la distanza dall'Accademia degli Agiati nel segno di una più accentuata militanza nazionale: tra i temi più trattati, le memorie del dominio veneziano rappresentavano in forme esplicite l'orientamento del gruppo, accanto ai numi tutelari di Clementino Vannetti e Antonio Rosmini⁴⁸.

Su una collocazione del Museo in uno spazio simbolico così connotato non vi erano esitazioni: Rossaro nell'agosto 1920, nel corso di un'adunanza finalizzata a identificare il luogo e la collocazione idonea per il “Museo di Guerra”, non ebbe dubbi nel

Veduta del castello
di Rovereto, con la
torre campanaria
ancora integra,
1924



proporre Rovereto come sede, “la città più avanzata sulla linea del fronte e quella che più di tutte, per quattro anni interi, sentì l'urto della guerra”. Sulla collocazione il tono era altrettanto perentorio: Rossaro asserì nel corso dell'assemblea che “l'unico luogo degno di accogliere questo museo era il Castello della città, in faccia alla Val Lagarina e alla Vallarsa, di fronte al Baldo, allo Zugna, al Monte Santo e al Pasubio. Solo allora il castello cesserà di essere un rudere, per diventare un monumento meta di studiosi e di pellegrinaggi”⁴⁹. Giuseppe Chini, in un articolo apparso su “Alba Trentina” nel febbraio 1921, tratteggiando i lavori necessari per “preparare una sede conveniente al Museo Storico di Guerra e del Risorgimento” [sic!], che dovrà testimoniare “ai presenti e ai venturi, a coloro che parteciparono alla gigantesca lotta e a coloro che l'apprenderanno dai libri o dalle immaginose tradizioni parlate, dalle angosce, dalle lacrime, del sangue e degli eroismi che condussero al riscatto del Trentino dalla esecrata dominazione austriaca [...]”⁵⁰, si concentra in realtà soprattutto sull'analisi dei rinvenimenti architettonici del castello, con particolare rilievo alle opere fortificatorie del periodo veneziano.

La scelta del castello come sede del Museo forniva lo scenario all'interno del quale organizzare la *mise en scene* dell'esposizione e del racconto. Nel bisogno ossessivo di ribadire e sottolineare l'italianità del Trentino nell'immediato dopoguerra, il posizionamento di un museo simbolo, “monumento” e meta di “pellegrinaggio” come lo definisce Rossaro, all'interno di un edificio le cui fattezze rimandano iconicamente alla dominazione veneziana e rappresentava una cifra simbolica al massimo livello. Lo spazio esteriore e monumentale tendeva a offuscare quasi quattro secoli di controllo imperiale sulla rocca e a ribadire invece il nesso con l'italianità – rafforzato dalla nomenclatura identificata per la regione: Venezia Tridentina. L'apposizione di trame simboliche (fregi, lapidi, bandiere⁵¹) tutte concordemente richiamanti questa fase storica del castello rafforzava il concetto, per sedimentazione progressiva e visiva,

all'interno di un percorso di visita che aveva nell'approccio sentimentale – e molto meno in quello scientifico – la propria chiave di lettura. Due esempi sono sufficienti: all'ingresso dell'androna che dà accesso al cortile interno della rocca, venne apposta una lapide, tutt'ora presente, con questa iscrizione-monito, che introduce la visita: "Il XII ottobre MCMXXI fausto giorno della visita al castello dei sovrani d'Italia Vittorio Emanuele III ed Elena questo antico leone già dominante su altre venete mura [,] donato dal Ministero dell'istruzione [,] qui sostituì l'antica aquila degli Asburgo". Ancora più esplicita l'iscrizione lapidea che il visitatore trovava nella grande parete antistante la biglietteria, all'inizio del percorso di visita, su testo di Enrico Tamanini, cultore di storia locale, consigliere comunale a Rovereto (1921-23) e deputato trentino a Roma per il Partito popolare negli anni 1921-1924⁵²: "Rocca munita dei signori di Castelbarco / giù sul principio del secolo XIV / il castello di Rovereto venne in potere di Venezia il 14-X-1416 / Ampliato e rafforzato / in un secolo di dominio della Serenissima / l'1-VI-1509 passò a Massimiliano I / Per tre secoli sede dei capitani militari degli Asburgo / nel 1531 fu testimone / delle prepotenze d'un Breisach / e nel 1564 / anno del totale asservimento di Rovereto al Tirolo / tenne rinchiusi tra le sue mura / i provveditori e il sindaco Matteo del Ben / rei d'aver sostenuto/ contro le pretese della reggenza enipontana / l'italianità e i privilegi imperiali della città. / Negli anni della rivoluzione e di Napoleone I / il castello passò dall'Austria alla / Baviera e al Regno Italico. / Col congresso di Vienna ritornò per un secolo / ridotto a fortilizio militare / al dominio del ricomposto Impero asburgico. / I soldati dell'Italia riunita e rinovellata / lo ridettero alla patria il fatidico 2. Nov. 1918. / Ora custodisce le memorie di tanti sacrifici / mentre dall'alto del Torrione Malipiero / l'augusta Campana ricorda ogni sera / le glorie di tutti i caduti in guerra / auspicando pace feconda e civili trionfi / all'Italia e all'umanità". Posto in posizione inevitabile per gli sguardi del pubblico, il testo proponeva una lettura storica circolare, per la quale il castello viene "ridato" alla patria con il conflitto mondiale, legando l'evento al passato veneziano.

Dove l'architettura non bastava a rendere inequivocabile il concetto, si soffermava con cerimonie pubbliche: su tutte merita menzione la visita a Rovereto di una delegazione del Comune di Venezia (Sindaco e Patriarca), in occasione dei festeggiamenti di San Marco a Rovereto (29 aprile 1922), durante i quali venne posizionato sul torrione Malipiero scarnificato e non ancora occupato dalla Campana, visibile da tutta la città, un gonfalone dono della città di Venezia, riportante il Leone di San Marco.

L'importanza simbolica dello spazio non termina qui. Come ben sottolineato da Rasera e Zadra, lo "scenario straordinariamente teatrale dell'edificio costituiva un'attrattiva, ma anche un'occasione per forzature narrative, sovrapponendo un facile immaginario medievale alla documentazione delle efferatezze della guerra recente"⁵³. I due autori citano, a supporto di questa argomentazione, il caso della presenza, proprio all'inizio del percorso di visita, "di una cella che fu antica prigioniera austriaca, dove si possono ancora vedere gli anelli ai quali venivano legati i soldati puniti nelle più scomode e dolorose posizioni: dove sono esposte le manette da braccio e da piede che servivano per le punizioni, dove è esposta una serie di mazze ferrate e tirapugni in distribuzione presso gli eserciti Austro-Tedeschi, allo scopo di trucidare barbaramente i feriti"⁵⁴. L'imbarbarimento del nemico – veicolato anche dal luogo della *mise en scene*, garantito dalla collocazione del Museo nel castello – era contrappeso dalla sacralizzazione del lutto e della morte, che trovava rappresentazione plastica nella cappella e in spazi



Il gonfalone di san Marco, donato dalla città di Venezia al Museo, sventola sul bastione Malipiero del castello di Rovereto, 25 aprile 1922



sacrali, in astratto propedeutici ad una lettura universaleggiante del lutto, nella sostanza riservati a caduti italiani – il teschio trafitto dalla baionetta – o riportanti lunghissime riproduzioni di immagini di “Legionari trentini” caduti per la “redenzione”, categorizzando e gerarchizzando implicitamente la qualità del sacrificio attraverso l'uso dello spazio architettonico.

L'ultimo – ma forse il più rilevante – elemento che categorizza lo spazio simbolico e che incide sull'esperienza di visita, è dato dalla presenza della Campana dei Caduti. Nell'impostazione e visione del Museo esplicitata da Ceola negli anni Trenta, questo spazio doveva configurarsi come Sacrario, meta di pio pellegrinaggio⁵⁵. Non è un esito scontato, né banale, per un luogo di conservazione di memorie. È tuttavia possibile grazie alla presenza della Campana. Nonostante le due istituzioni fossero formalmente indipendenti, “per i visitatori, il museo e il simbolo di pace creato da don Rossaro facevano parte di un unico percorso, si identificavano in un unico messaggio”⁵⁶. Il contenitore orientava le modalità di presentazione del contenuto, secondo una logica complessa – il messaggio di apertura universale della Campana era affiancato da quello patriottico-nazionale del Museo, e i due vivevano affiancati senza che se ne rilevasse l'ambiguità – che mostrerà parecchi scricchiolii nel momento in cui la Campana verrà collocata altrove: il “museo sacrario”, meta di “pellegrinaggio”, si troverà quindi costretto a rivedere il proprio messaggio e il proprio impianto.

La presenza della Campana dei Caduti incide, inoltre, nella trasformazione non solo simbolica della struttura architettonica: oltre alla posa della stessa sul torrione Malipiero, le liturgie laiche legate alla sua presenza portano col tempo a riorganizzare gli spazi degli spalti e del terrapieno del castello, inizialmente usati per posizionare artiglierie e poi trasformati in “Piazzale delle Genti”, a cui si accedeva tramite la nuova “Scalinata del Fante”.

In termini generali, il Museo, il “contenuto”, le collezioni, l'approccio sacrale all'evento, inteso come unica chiave di lettura possibile per rappresentare un episodio tanto grande e disumanizzante, tende a esautorare il contenitore, ovvero il castello o, al massimo, ad utilizzarne le specificità storiche ed architettoniche selettivamente, in maniera funzionale e strumentale al messaggio che vuole trasmettere, limitandone la dignità di monumento a sé, autonomo e dotato di senso anche a prescindere dal quanto contiene. Si potrebbe sostenere che la sensibilità ai beni artistico-monumentali del tempo non lasciava molto spazio a scelte difformi da questa. In realtà non va dimenticato che la salvaguardia del castello, in quanto bene monumentale, era demandata a Giuseppe Gerola⁵⁷, che dal novembre del 1918, su incarico della Direzione generale delle Belle Arti, si recò più volte a Vienna e Innsbruck per recuperare beni artistici, archeologici e bibliografici trentini portati in Austria dopo la secolarizzazione del principato vescovile di Trento e che, dal 1920, divenne direttore dell'Ufficio regionale per i Monumenti, le Belle Arti e le Antichità a Trento e nel 1923 fu nominato Soprintendente con competenza sulla provincia di Trento e, fino al 1926, sulle province di Mantova e di Verona. Intellettuale “nazionale”, in costante contatto con il Museo, ma non ignaro delle peculiarità architettoniche del castello, come non lo era Gino Fogolari, vicino al medesimo ambiente e Soprintendente alle Gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte di Venezia (prima) e del Veneto (poi), anch'esso in contatto con il Museo. Fogolari aveva maturato una specifica e molto precoce competenza in materia, essendo stato incaricato della salvaguardia delle opere d'arte sul teatro di guerra, in collaborazione con Corrado Ricci, Ugo Ogetti ed altri⁵⁸.

- 1 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 15; M. Ceola, *Guida del Museo storico di guerra di Rovereto (Trentino)*, Museo Storico Italiano della guerra, Rovereto 1932, p. 16.
- 2 Sui musei del Risorgimento il riferimento d'obbligo è a M. Baioni, *Vedere per credere. Il racconto museale dell'Italia unita*, Viella, Roma 2020.
- 3 Ivi, p. 71.
- 4 Ivi, pp. 70ss.
- 5 G.L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, il Mulino, Bologna 2009; A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- 6 Baioni, *Vedere per credere*, cit., p. 73.
- 7 Ivi, p. 123.
- 8 M. Mondini, G. Schwarz, *Dalla guerra alla pace. Retoriche e pratiche della smobilitazione nell'Italia del Novecento*, Cierre, Verona 2007.
- 9 V. Labita, *Il Milite ignoto. Dalle trincee all'Altare della patria*, in: *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceaușescu*, a cura di S. Bertelli, C. Grottanelli, Ponte alle Grazie, Firenze 1990, pp. 120-153; A. Miniero, *Da Versailles al Milite ignoto. Ritualità e retoriche della vittoria in Europa (1919-1921)*, Gangemi, Roma 2008.
- 10 La risposta prevalente delle istituzioni italiane fu il ricorso alla figura del Milite Ignoto. Su questo si concentrarono anche intensi conflitti di memorie, con monumenti eroici e altri pacifisti: Q. Antonelli, *Cento anni di Grande Guerra. Cerimonie, monumenti, memorie e contromemorie*, Donzelli, Roma 2018.
- 11 M. Baioni, *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Torino, Carocci, 2006.
- 12 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 15.
- 13 *La regione Trentino Alto Adige / Südtirol nel XX secolo*, vol. 2: *Economia. Le traiettorie dello sviluppo*, a cura di A. Leonardi, Fondazione Museo storico del Trentino, Trento 2009, pp. 7-50.
- 14 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 22.
- 15 Ibidem.
- 16 A. Piscal, *Il Museo della guerra nel castello di Rovereto. Come e perché è sorto*. Relazione al Congresso dei Musei Italiani del Risorgimento nella visita a Rovereto il 22 settembre 1926, Rovereto, s.d. [1926], p. 19.
- 17 G. Marzani, *Il martirio del Trentino*, Milano, Commissione dell'emigrazione trentina, Milano 1919. Tra gli autori troviamo Gino Marzani, Ermete Bonapace, Riccardo Bonfanti, Ottone Brentari, Giovanni Ciccolini, Alcide De Gasperi, Giovanni Oberziner, Ferdinando Pasini, Giovanni Pedrotti, Pietro Pedrotti, Roberto Suster, Ettore Tolomei.
- 18 J. Oliver, *Mourning and Cult of the Fallen (Italy)*, in: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, ed. by U. Daniel, P. Gatrell, O. Janz, H. Jones, J. Keene, A. Kramer and B. Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2016-03-23. DOI: 10.15463/ie1418.10870.
- 19 Casa Lorenzi, via Rialto 54.
- 20 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 18.
- 21 Anche se datato, indicativo del contesto: R. Monteleone, *La politica dei fuoriusciti irredenti nella Guerra Mondiale*, Del Bianco, Udine 1972.
- 22 F. Frizzera, *Storici e intellettuali trentini prima e dopo la Grande Guerra. Note quantitative, riviste di riferimento e prosopografia*, in: *La storia va alla guerra. Storici dell'area trentino-tirolese tra polemiche nazionali e primo conflitto mondiale*, a cura di G. Albertoni, M. Bellabarba, E. Curzel, Università degli studi di Trento, Trento 2018, pp. 173-200. Sul tema si vedano gli altri saggi del volume e la letteratura che segue: G.M. Varanini, *Irredentismi storiografici: il caso del Trentino tra Ottocento e Novecento*, «Reti Medievali Rivista», 16 (2015), n. 1, pp. 261-273; Id., *La «scuola storica trentina» tra Otto e Novecento. Tra ricerca erudita e irredentismo*, in: *Il sapere della nazione. Desiderio Chilovi e le biblioteche pubbliche nel XIX secolo*, Atti del Convegno (Trento, 10-11 novembre 2005), Provincia autonoma di Trento, Trento 2005, pp. 157-179. M. Garbari, *Storia e storiografia nel Trentino nei secoli XVIII-XX. Accademia e società*, in: *Origini e funzioni delle istituzioni di studi storici regionali nell'ambito dell'Arge-Alp*, Arge-Alp, Trento 1984, pp. 175-208.
- 23 Per questa via, al museo vennero ad esempio destinati in gran quantità materiali di origine belga, inizialmente inviati dal Ministero della difesa di Bruxelles affinché venissero esposti presso il Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo a Roma, ma poi ritenuti inappropriati per l'impostazione nazionale del racconto e, conseguentemente, indirizzati a Rovereto. Vedi infra.
- 24 Si veda Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., pp. 16-36. MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, f. 5.2.6, «Statuti dal 1924 al 1950», Statuto approvato il 7 marzo 1924.
- 25 Ivi, art. 3.
- 26 Piscal, *Il Museo della guerra nel castello di Rovereto*, cit.
- 27 Barozzi, *Cinquant'anni di vita*, cit., p. XII.
- 28 Su Rossaro e la Campana dei Caduti, si vedano F. Rasera, *Il prete della Campana. Per un profilo politico di don Rossaro*, in «Archivio trentino di storia contemporanea», n. 2 (1990), pp. 45-59; F. Rasera, *Don Rossaro e la memoria della sua città*, in «Annali. Museo Storico Italiano della Guerra», n. 1-2 (1992-1993), pp. 259-268; *I documenti di un monumento: guida alle fonti su Antonio Rossaro e la Campana dei Caduti di Rovereto*, a cura di M. Gentilini, Fondazione Museo storico del Trentino, Trento 2020; C. Delaiti, *La Campana dei Caduti. Una storia critica*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Corso di laurea in Storia della storiografia, a. acc. 2016-2017, relatore Ilaria Porciani, correlatore Paolo Capuzzo.
- 29 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 20.
- 30 Ivi, p. 27.
- 31 Inventario dell'archivio del Comitato Ossario Castel Dante. 1922-[1940], a cura di I. Bolognesi e S. Tovazzi, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2006, pp. 4-8.
- 32 M. Isnenghi, *La grande guerra*, in: *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi. Roma-Bari, Laterza 1997, pp. 273-309; P. Dogliani, *Les monuments aux morts de la première guerre mondiale en Italie*, in «Guerres mondiales et conflits contemporains», 167 (1992), pp. 87-94; P. Dogliani, *La mémoire de la grande guerre en Italie*, in: *Guerres et cultures*, ed. by J.J. Becker, Paris, 1994, pp. 315-321; A. Gibelli, *La grande guerra degli Italiani*, Milano, Sansoni 1998, pp. 330-356; O. Janz, *Entre deuil et triomphe. Le culte politique des morts en Italie après la Première Guerre mondiale*, in: 1914-1945. L'Ère

- de la guerre, vol. 1: Violence, mobilisations, deuil, sous la direction de A. Duménil, N. Beauprè, C. Ingrao, Agnès Viénot éditions, Paris 2004, pp. 269-289; O. Janz, *Tra memoria collettiva e lutto privato. Il culto dei caduti nella borghesia italiana durante la Prima guerra mondiale*, in "Mélanges de l'école française de Rome, Italie et méditerranée", 112 (2000), pp. 549-566; O. Janz, *Das symbolische Kapital der Trauer. Nation, Religion und Familie im italienischen Gefallenenkult des Ersten Weltkriegs*, De Gruyter, Tübingen 2009.
- 33 T.W. Laqueur, *Memory and Naming in the Great War*, in: *Commemorations*, ed. by J.R. Gillis, Princeton 1994, pp. 150-167; G.L. Mosse, *National Cemeteries and National Revival. The Cult of the Fallen Soldiers in Germany*, in "Journal of Contemporary History", A. 14 (1979), pp. 1-20; C. Trevisan, E. Julien, *Cemeteries*, in: *Capital Cities at War. Paris, London, Berlin 1914-1919. A Cultural History*, ed. by J. Winter, J.-L. Robert, vol. 2, Cambridge 2007, pp. 455-465. Per la questione della menzione nominale delle sepolture: T.W. Laqueur, *The Work of the Dead. A Cultural History of Mortal Remains*, Princeton 2015; G. Oliver, *Naming the Dead, Writing the Individual. Classical Traditions and Commemorative Practices in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, in: *Cultures of Commemoration. War Memorials, Ancient and Modern*, ed. by P. Low, G. Oliver, P.J. Rhodes, Oxford 2012, pp. 113-134.
- 34 Inventario dell'archivio del Comitato Ossario Castel Dante, cit., p. 5: campagna di raccolta fondi in tutta Italia, promossa in particolare dai patroni incaricati di raccogliere le offerte tra enti, scuole, ditte, privati; spedizione di circa duecento lettere a mano; compilazione di diversi tipi di lettere spedite in tutta Italia con allegati polizzini del conto corrente postale; campagna di propaganda attuata attraverso l'"adozione" di una salma del cimitero; stampa e vendita di circa 18.000 esemplari del poema lirico *Dicono i morti*, con testo di don Antonio Rossaro e musica di Riccardo Zandonai; promozione di un concerto di beneficenza al Comitato, eseguito dal gruppo corale 'Orfeo Lavis' e promozione di altre attività a livello locale.
- 35 Informazioni tratte da: *Guida agli Archivi. Museo Storico Italiano della Guerra*, a cura di N. Fontana, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2014.
- 36 F. Rasera, *Don Rossaro e la Memoria della sua città*, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 1-2 (1992-93), p. 259-60. Sulle fonti che testimoniano questo attivismo (lettere, volumoni in cui raccolgono i temi oggetto del concorso, ecc.) si veda I documenti di un monumento, cit. Riassuntivo, ma chiaro nella sua sinteticità, il portale del progetto che ha indagato queste fonti: <https://www.archividipace.it/ricerche/carte-al-museo-storico-italiano-della-guerra-di-rovereto/>.
- 37 Nel 1949 viene pubblicata la guida *Rovereto. Museo Storico Italiano della Guerra, Opera della Campana dei Caduti nel veneto castello di Rovereto, Monumento Ossario di Casteldante sul colle di Lizzana*, Tipografia Manfrini, Rovereto 1949. MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, f. 5.3.8, "Guide del Museo 1949".
- 38 Saltori, *Museo Storico Italiano della Guerra. Inventario*, cit., p. 11.
- 39 MSIGR, AS, Fondo Livio Fiorio, f. 5.1.6 "Relazione del presidente al convegno del 23 novembre 1959": «Sembrerebbe ovvio, cioè pacifico, che il Museo della Guerra e la mistica "Maria Dolens", spiritualmente affiancati nel veneto Castello di Rovereto, sono tra le realtà più vive e più care alla nostra popolazione e, da tanti e tanti anni essendo meta di falangi imponenti di visitatori (oscillano da tempo fra i 75 e gli 85.000) sono pure noti e familiari a ben più vasto e multiforme ambiente».
- 40 Su progetto di Mario Kiniger viene addirittura ipotizzata la realizzazione di un nuovo scalone di ingresso "a campana e museo". MSIGR, AS, Fondo Livio Fiorio, f. 5.1.22, "Castello 1958".
- 41 MSIGR, AS, Fondo Livio Fiorio, f. 5.1.6 "Relazione del presidente al convegno del 23 novembre 1959": «Si pensi – ad esempio – quale maggior prestigio sarà per avere il materiale delle sale del Fante e Marchetti-Cavalleria, se – come speriamo – riusciremo a farne una vera e organica "sala d'Italia" con una più razionale disposizione degli attuali cimeli e una rievocazione più viva – con il ricco materiale fotografico reperibile – delle fasi salienti della guerra 1915/18. Si pensi come sarebbe per risultare – a diretto contatto con la suggestiva cappella del Castello – una unica gran-
- de sala riassumendo l'epopea dei volontari trentini e l'estremo sacrificio dei nostri martiri, ricavando e riordinando il materiale dei locali ora dedicati a questi nostri Eroi. – E potrei continuare».
- 42 Delaiti, *La Campana dei Caduti*, cit., p. 134. Traccia di questi accordi e di vertenze già negli anni Cinquanta: MSIGR, AS, ff. 5.6.17; 5.6.18; 5.6.21 ("Campana 1955"; "Campana 1956"; "Campana 1959").
- 43 Questa, quantomeno, l'interpretazione di Delaiti, *La Campana dei Caduti*, cit., p. 139.
- 44 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 25.
- 45 Basso Peressut, *Rappresentare le guerre al museo*, cit.
- 46 M. Augé, *Non-lieux*, Editions du Seuil, Parigi 1992.
- 47 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 17; G. Chini, in "Il Messaggero", 21, 22 e 23 agosto 1906.
- 48 V. Rovigo, *La nascita della rivista "San Marco" (1909-1915) e l'ambiente storiografico e culturale della Vallagarina alla vigilia del primo conflitto mondiale*, in: *La storia va alla guerra*, cit., pp. 109-146; sulla "militanza" della classe intellettuale che scriveva sulla rivista, si veda a titolo d'esempio la scheda biografica di padre Ilario Dossi: <https://www.studitrentini.eu/category/dbst/page/2/>.
- 49 Paciri, *Il Museo di Guerra nel Trentino*, in "Alba Trentina", A. IV, (1920) n. VIII, IX, X, pp. 247-248.
- 50 G. Chini, *I lavori di adattamento del castello di Rovereto ad uso di Museo storico di guerra*, in "Alba Trentina", A. 5, (1921) n. 2, pp. 65-66.
- 51 Dono del Vessillo di San Marco da parte del Comune di Venezia, da esporre sul Torrione, prima che questo venisse occupato dalla Campana dei Caduti: MSIGR, AS, f. 5.15.1, "Cerimonie 1922", Corrispondenza Sindaco di Venezia.
- 52 <https://media.agiati.org/page/attachments/24-tamanini-enrico-archivi-personali-e-di-enti.pdf>.
- 53 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 23.
- 54 Ceola, *Guida al Museo Storico Italiano della Guerra in Rovereto (Trentino)*, cit., 1927, p. 11, citato in: Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 23.
- 55 Ivi, p. 25.
- 56 Ivi, p. 27.
- 57 <https://www.studitrentini.eu/giuseppe-gerola>.
- 58 <https://www.studitrentini.eu/gino-fogolari/>.

**La storia d
attraverso
gli allestim**

del museo

menti



L'allestimento museale ed il percorso di visita permanente rappresentano tradizionalmente l'elemento attraverso il quale un museo esplica la propria mission e trasmette il proprio messaggio. I musei in tempi recenti sono stati anche intesi come luoghi di discussione, relazione o interpretazione che possono anche fare a meno di una collezione permanente. Per lunghi decenni, però, la collezione è stata elemento strutturale e imprescindibile dell'essere museo e punto di partenza delle riflessioni possibili. In questo il Museo Storico Italiano della Guerra non fa eccezione.

L'analisi di come cambia l'allestimento di un museo è lo specchio principale della sua storia evolutiva, del cambiamento di linguaggi, dei temi prevalenti affrontati, della sua capacità di aggiornarsi. Il fatto stesso che tra il 1925 ed il 2020 siano state edite 14 diverse guide del Museo – alle quali andrebbero aggiunte, per completezza, le bozze di almeno 3 altre guide prodotte ma non date alle stampe a cavallo tra il 2003 e il 2020 – è indicativo di come il Museo abbia cambiato pelle – o temi trattati – con una frequenza e costanza da rendere il “mutamento” la cifra di base di alcune delle sue stagioni. In tempi recenti, ad ogni rivisitazione del percorso di visita segue la revisione degli strumenti di supporto e guida al visitatore, tanto più necessari all'interno di un percorso labirintico come quello del Castello di Rovereto.

I riallestimenti che si susseguono, generati dalla progressiva acquisizione di collezioni, dal cambio di alcune linee guida generali, da necessità cogenti, non sono mai radicali e pensati in toto ex novo. L'intervento non è mai risolutivo e stravolgente rispetto a equilibri tradizionali di lungo periodo. Delinea tuttavia un mutamento sotterraneo ma importante di gerarchie fra temi e parole d'ordine, è esemplificativo delle linee di ricerca o interesse della classe dirigente del Museo, che non può modificare, anche per ragioni economiche e di sostenibilità, l'intero percorso in un solo momento.

Il presente capitolo descrive per blocchi tematici questo percorso evolutivo, evidenziando alcuni snodi evidenti. Si deve tuttavia sottolineare che le politiche culturali del Museo non si esplicano solo attraverso il percorso permanente: altre attività, più sotterranee o di natura temporanea, o anche solo progettate, incidono sull'immagine e l'operatività del Museo con altrettanta forza. Se ne tratterà nella seconda parte del capitolo.

Il Museo delle origini: tra *Wunderkammer*, prede belliche e opere d'arte

Il Museo delle origini risentiva di tutti i problemi connessi con la necessità di musealizzare e storicizzare la contemporaneità. Gli attori che si proponevano tale scopo avevano vissuto un'esperienza di guerra univoca e connotata. Il clima politico-culturale generale e la prassi dell'esposizione museale a tema storico, pur dibattuta, lasciava prevalere di gran lunga la soluzione del museo “sentimentale”, a fine pedagogico-patriottico, rispetto all'opzione del museo “catalogato” e ragionato. Il risultato di questa impostazione faceva sì che il museo venisse organizzato secondo le logiche del sacrario¹, quasi si dovesse compiere un pellegrinaggio attraverso sale nelle quali gli oggetti perdevano la loro funzione di documenti, per essere presentati ed assunti in quanto “cimeli, investimenti di un forte significato simbolico, positivo o negativo a seconda che dovessero suscitare adesione o repulsione, ammirazione o esecrazione”².

Camillo Zadra, riflettendo sulle diverse stagioni del Museo, descrive la stagione primigenia con questa considerazione: “l'organizzazione espositiva fortemente celebrativa e il tono pedagogico dello strumento forniva il filo conduttore. Della guerra

**Sala delle Armi,
inizio anni '20**



non si ricercavano le cause, né il susseguirsi cronologico degli eventi, non si ponevano problemi storiografici, perché la guerra, più che un fatto storico, era l'epifania dello spirito della storia, il museo era il 'sacrario' di tutta la nazione", una vera "ara di patriottismo". Il messaggio appariva molto semplificato: "la Grande Guerra era stata una guerra di redenzione contro l'Austria nemico crudele e oppressivo, il Trentino – sua vittima – era compattamente filo-italiano, l'Italia e gli alleati avevano vinto a prezzo di enormi sacrifici"³. I visitatori erano testimoni diretti degli eventi e non necessitavano di didascalie, pannelli, mediazione⁴.

Con questo criterio vennero allestite le prime sale provvisorie a Palazzo Armani, prospiciente piazza del Podestà, nei primi mesi del 1921, in attesa che cominciassero i lavori di restauro del castello. La logica espositiva di questo allestimento provvisorio era quella tipica della *Wunderkammer*, con oggettistica di varia natura distribuita in maniera disorganica a terra, su tavoli, sulle pareti, in attesa di essere traslata per fasi nel Castello. Il Museo venne inaugurato il 12 ottobre 1921 alla presenza del Re, con l'apertura di 12 sale, alle quali se ne sarebbero aggiunte altre 11 entro il 1925 e altre negli anni successivi.

Genesi e sviluppo delle sale e degli allestimenti si susseguivano senza programmazione, secondo un processo accumulativo, poi ricondotto a sistematicità sulla base di nuclei tematici che acquisirono stabilità solo col tempo. Tra questi nuclei emergeva con chiarezza il tema delle sale internazionali; quello dei trentini e della loro sorte, con una sovrarappresentazione del ruolo e della presenza di "martiri", fuoriusciti, internati e del "calvario" della città e del territorio; a questi seguiva una sezione meno organica, che riguardava la vita vissuta dai combattenti (spesso declinata in sale tematiche specifiche per singoli corpi, armi o specialità dell'esercito, secondo un gusto catalogatore che ammiccava al pubblico reducistico), la propaganda (analizzata con una lente parziale, attraverso i materiali donati dal generale Tullio Marchetti, Capo dell'Ufficio Informazioni della I Armata) e, per finire, le prede belliche. Da ultimo, nel progressivo

stratificarsi di acquisizioni e donazioni, non mancava la possibilità di fare affidamento a mezzi espressivi più raffinati, come quelli pittorici, per rappresentare il conflitto.

Era opinione diffusa in Europa all'epoca della fondazione del Museo – e quantomeno per il decennio successivo – che fosse prerogativa degli ex combattenti comprendere, narrare, tramandare l'esperienza del conflitto⁵. Questi rivendicavano con forza tale impostazione, che escludeva lo sguardo storico-analitico tout court dall'orizzonte. In Italia le prime due opere storiografiche sul conflitto sono edite negli anni Trenta, a cura di storici del calibro di Adolfo Omodeo e Piero Pieri, non a caso veterani del fronte; questi, pur prendendo le distanze dai toni pubblici trionfalisti e enfatici, non mettevano mai in discussione le ragioni profonde di ordine storico ed etico dell'intervento e della vittoria, proponendo una visione ideologica del conflitto inteso come ultima tappa del programma risorgimentale⁶. Questo breve affondo storiografico spiega le ragioni della scelta – e del successo – di sale che trattavano della guerra quotidiana, attraverso spazi dedicati al Genio, all'Artiglieria, alla Sanità, all'Aviazione e, pochi anni dopo l'inaugurazione, alla Marina, al Fante, con affondi tecnici sui plastici militari, secondo un gusto che andava a braccetto con le proposte di analisi e studio di natura storiografica del tempo e con le aspettative di ex combattenti.

Nella sala della Marina italiana il visitatore trovava quadri con le decorazioni al valore di Marina, coi relativi decreti, “i mastodontici cimeli della corazzata ex A.U. Viribus Unitis

Sala della Sanità,
anni '20

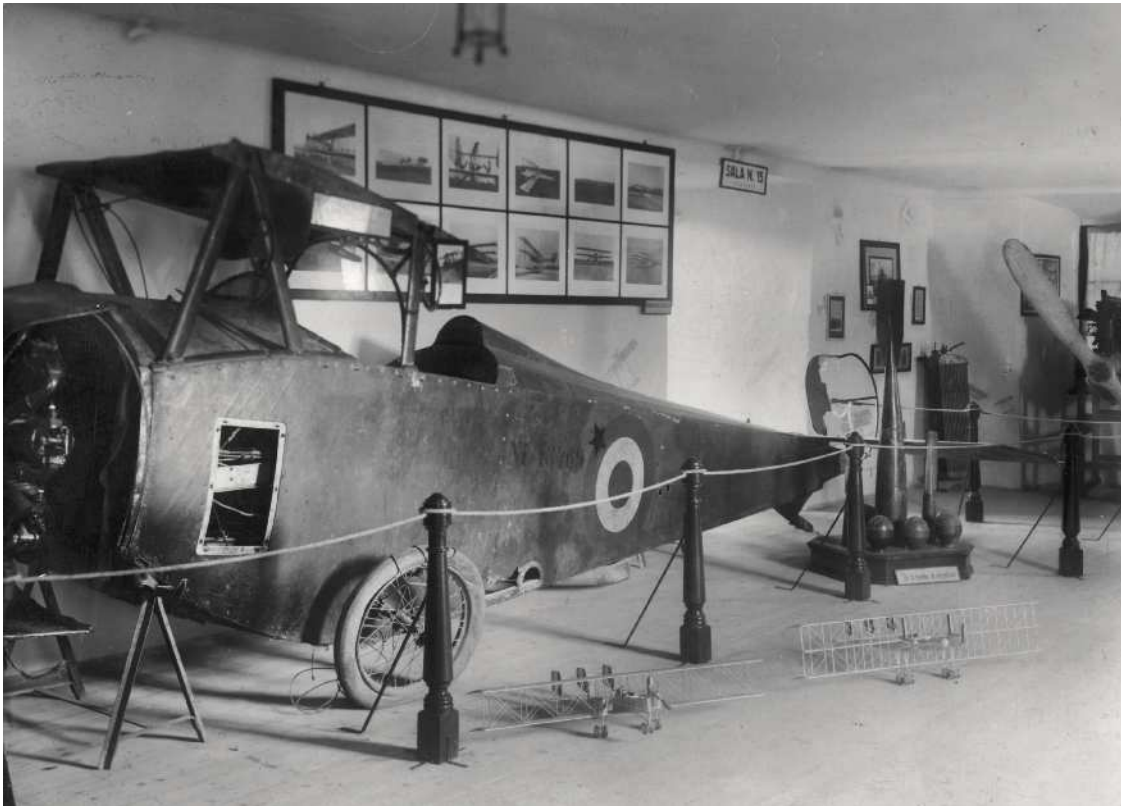


Sala dedicata al
generale Tullio
Marchetti,
anni '20





**Aereo Nieuport
esposto in sala
Aviazione,
anni '30**



affondata a Pola”, lungo le pareti “una ruota per timone di nave da guerra, un’elica ed un timone per piroscafo, una torpedine, proiettili di medio e grosso calibro da Marina con relativi bossoli (149, 210, 280, ecc.)”⁷. La “sala del Fante”, per come è descritta nella *Guida* del 1927, fornisce uno spaccato dell’impostazione del Museo, dell’accrescimento delle collezioni, del pubblico di riferimento, delle parole d’ordine. Nella descrizione si evidenzia l’appello rivolto dalla presidenza del Museo ai visitatori “di voler generosamente regalare quei distintivi da braccio e da berretto, quelle medaglie di reggimenti, divisioni, o corpi combattenti in genere, che non si trovassero esposti nelle vetrine, che per conseguenza mancano, e ciò per completare le rispettive raccolte che oggi e nei secoli parleranno con viva voce della grandezza del Soldato d’Italia”. Alle pareti campeggiavano il ritratto del Re, dei generali componenti il Comando Supremo e dei generali di Corpo d’Armata o d’Armata, a cui si affiancava, “simbolo della grandezza del Fante, delle sue sofferenze e della rassegnazione per il bene supremo della Patria” la fotografia dell’onorevole Carlo Delcroix, interventista, invalido di guerra e poi presidente dell’Associazione Nazionale mutilati e invalidi di guerra. Seguivano elmi, corazze baionette, pinze tagliafil, decorazioni militari, distintivi, medaglie d’onore, le mostrine di tutti i reggimenti di fanteria e, in misura minore – e meno enfatizzati nella guida, caratterizzata da un lessico piuttosto retorico – baionette, pugnali, pistole, gavette e borsecche italiane, anelli, braccialetti, tagliacarte. Anche gli elementi più legati al quotidiano erano oggetto di interpretazione connotata: oggetti e cimeli prodotti nei momenti di ozio o riposo assurgono a “piccoli e preziosi cimeli che attestano la laboriosità e la genialità del nostro instancabile Fante”⁸.

Galleria Balbis e la
statua della Vittoria
Alata (Timo Bortolotti)



Questa impostazione, didascalica e “militaresca”, dipendeva nondimeno dalla logica con cui pervenivano le donazioni: il materiale per l’allestimento di sala Marina e i modelli di armi provenivano dal Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo (1926) e dal Museo dell’Artiglieria di Torino (1927), quello per la sala Sanità dall’amministrazione militare (1922: Comitato Centrale della Croce Rossa, con la Direzione Centrale del Servizio Sanitario Militare del Ministero della Guerra), lo stesso per il Genio e avanti così⁹, con l’eccezione parziale della sala Aviazione, per la quale fu determinante una donazione della famiglia Caproni¹⁰. Nonostante la genesi eterogenea di queste sale, poi ordinate per armi e corpi, il risultato esperienziale per il visitatore non cambiava particolarmente: la “sala del Genio” presentava modelli di lanterne, pinze tagliafilì “adoperate dalle compagnie della Morte che narrano tutta una storia di eroismi ignorati e altissimi”, centralini telefonici, perforatrici, ventilatori, portamunizioni, ragni da trincea, tagliole¹¹. Quella dell’Aviazione esibiva al centro della sala un aereo Nieuport biposto da ricognizione, le piante delle città venete oggetto di bombardamenti d’aviazione austriaci, un’esposizione “di fotografie dei nostri eroi dell’aria”, la fotografia di Vienna “presa da D’Annunzio durante il suo arditissimo volo” e una selezione di immagini che evidenziavano lo sviluppo tecnico degli apparecchi Caproni, “che furono pura gloria Italiana invidiati e imitati da tutti gli Stati”¹². Nel lessico descrittivo adottato nella *Guida*, nella scelta dei materiali esposti, nell’insistenza del ricorrere di alcuni topoi si evidenziava l’organicità del messaggio e dell’impostazione nazionale del Museo.

L’impianto apparentemente ordinatore era determinato anche dalle modalità di acquisizione di *corpora* documentari o materiali che potevano supportare il racconto. Le collezioni si costituiscono in prevalenza sulla base di donazioni di privati, non di rado con una prevalenza dei donatori di area provinciale. Ciò porta a evidenti idiosincrasie nei complessi materiali conservati dal Museo, con categorie di beni o di esperienze sovrarappresentate ed altre omesse per assenza di testimonianze. Questo comporta una ricchezza innegabile di potenzialità e punti di vista in chiave diacronica e comparata,



Plastico di una trincea
esposto nell'omonima
sala,
inizio anni '30



Sala Cavalleria,
inizio anni '30



dato che il Museo si dota nel tempo con il suo archivio, costituito fin dalle origini, e coi beni posseduti, di un insieme di *corpora* materiali che saranno funzionali ad allargare lo spettro delle tematiche che si potevano affrontare solo in prospettiva futura; nell'immediato, questa logica non controllabile e dipendente da donazioni, è invece un elemento che potenzia ed arricchisce il Museo a scatti, a prescindere da un piano organico. Esempiare l'episodio della donazione di una corposa collezione di disegni di guerra e di prigionia di Pietro Morando, a cura di Giovanni Balbis, a fine anni Venti. Questa donazione spinse il museo a realizzare ex novo una sala dedicata a questi materiali, intervenendo pesantemente sulla struttura circostante la corte interna del castello, con la creazione di un cavedio-galleria. La collezione, pervenuta ex *abrupto* e indipendentemente dalla programmazione della classe dirigente – impegnata nel frattempo a strutturare le sale delle colonie – andava ciononostante ad arricchire i mezzi espressivi utilizzati dall'istituzione per comunicare l'esperienza di guerra, ben oltre la circostanza del combattimento. Si tratta di un primo importante embrione di una quadreria che, unita ad altro consistentissimo materiale iconografico presente in archivio, permette di rendere oggi la narrazione, l'esperienza di visita e i punti di vista molteplici e ricchi, più di quanto non possano trasmettere cimeli materiali non mediati.

Una delle vicende più singolari – anche in termini analitici – nella storia del Museo è dato dalla categoria delle prede belliche. In parte raccolte in sale dalla denominazione connotata di “prede belliche” o “paesi vinti”, solo lentamente rivista attraverso l'utilizzo di un lessico più neutro (“Austria”, o “Germania”¹³), segnalano la specificità del Museo molto più di quanto non facciano i tradizionali spazi dedicati a corpi o specialità dell'esercito, perché ne esplicitano la funzione di istituzione che aspira al rango di collettore nazionale di un evento, innestato in un luogo di confine. Dell'uso connotato di mazze, cippi e tirapugni s'è già detto. Problemi ben più rilevanti erano legati alla gestione di prede belliche a tutti gli effetti, quale la statua di Caterina Lanz, contadina nata nel 1771 a San Vigilio di Marebbe e passata alla storia per aver affrontato le truppe napoleoniche a Spinga, in val Pusteria, diventando il simbolo della lotta per la libertà dei tirolesi dal dominio francese; oppure il monumento chiodato del *Kaiserjäger*¹⁴. A questi due oggetti, inviati al Museo su ordine del prefetto Giuseppe Guadagnini, assiduo e instancabile esecutore di misure destinate a snazionalizzare la minoranza tedesca della regione, seguì la dislocazione a Rovereto della fontana di re Laurino (1936), fino a quel momento parte del paesaggio monumentale della città di Bolzano. Tali monumenti risultavano esposti nel cortile del castello quasi come monito – impossibile da non notare – dell'appropriazione nazionale di un territorio conteso.

Queste presenze ingombranti – e alla lunga dissonanti ed in contrasto con l'evoluzione della politica estera del regime fascista – generarono traversie e ingerenze, che esplicitano il ruolo di centro costruttore di memorie del Museo e financo il suo impatto potenziale sull'opinione pubblica. Contestualmente, evidenziano la sua eterogeneità rispetto alla parte prevalente delle istituzioni culturali pubbliche, che subivano un processo ben più incisivo di eterodirezione da parte del regime, e la sua relativa capacità di resistenza di fronte a diatribe che smuovevano interessi ad alto livello. A partire dall'inizio degli anni Trenta pervennero proteste ufficiali sia dall'ambasciatore tedesco che dal Ministero della Guerra sulle modalità “di aperta offesa” con le quali venivano presentati materiali propagandistici, oggettistica e cimeli che richiamavano Austria e Germania¹⁵. Il Museo, che si era esposto, forse inconsapevolmente, richiedendo in via formale l'assegnazione della statua di Caterina Lanz, aveva “accentuato fin dalle origini in senso antitirolese il carattere militante” e “lo aveva esposto particolarmente ai

**La fontana di Re
Laurino nel fossato del
castello, gennaio 1938**





La statua di Caterina Lanz, l'uomo chiodato ed altri cimeli di guerra esposti nel cortile del castello, anni '20

contraccolpi di una posizione di frontiera"¹⁶, fomentata dall'attivismo del Tolomei. Il Museo reagì all'imposizione, che avrebbe portato alla rimozione di molti cimeli e alla chiusura temporanea di un paio di sale, in maniera ferma ed accettando solo aggiustamenti puntuali; la richiesta che perveniva da Roma confermava tuttavia la natura prettamente politica del provvedimento e non ebbe conseguenze rilevanti, ma fu anzi seguita dall'assegnazione della fontana di re Laurino nel 1936. Si tratta di elementi all'apparenza di contesto, che riguardano un pugno di cimeli sulle migliaia conservati, e che segnalano tuttavia la peculiarità dell'Ente: la natura privatistica, che non lo rende prono alle richieste impositive dall'alto (pur limitandone le risorse); la caratteristica di trovarsi in un territorio di confine, attraversato da faglie e tensioni politiche e di natura etnico-linguistica, tali da rendere più delicato il lavoro di interpretazione; la sovrapposizione di messaggi a cui il visitatore veniva sottoposto e che, per addizione, rafforzavano l'interpretazione patriottica del conflitto attraverso il sacrificio dei combattenti, la demonizzazione del nemico, la presenza di simboli monumentali richiamanti alla vittoria, tra cui spicca il calco in dimensione naturale della statua della Vittoria alata, opera di Timo Bortolotti, eretta al Passo del Tonale, ex confine di Stato.

Da ultimo, il focus sulle prede belliche permette una riflessione di lungo periodo. L'analisi del rapporto del Museo con questi beni monumentali così connotati evidenzia la capacità dello stesso, a distanza di decenni, di ripensare la propria funzione, di riflettere sulle forme della autorappresentazione e di farsi attore di episodi di restituzione di cimeli. A compimento di un processo pluriennale e a seguito di contatti sempre più fitti e normalizzati tra il Museo e la provincia di Bolzano, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta acquisisce concretezza la possibilità che la statua di Caterina Lanz e la Fontana di Re Laurino possano essere restituiti rispettivamente ai Comuni di Bolzano e Livinallongo. Tale opzione diviene realtà nel 1993, nel momento in cui il Museo sceglie di impostare la propria mission sulla base di parole d'ordine rinnovate e distanti dagli eccessi patriottici ed enfatici del dopoguerra, che permettono una piena normalizzazione dei rapporti regionali.

Le sale internazionali

Uno degli elementi che contribuirono ad evitare che le ambizioni del Museo fossero risucchiate in una dimensione urbana è determinato dalla precoce costituzione di sale internazionali. Il primo impulso alla scelta di orientare le esposizioni in questa direzione era venuto dalla vicenda dei volontari cecoslovacchi che avevano combattuto per l'Intesa, venendo impiegati in misura prevalente proprio sulle pendici del monte Baldo, nei pressi di Rovereto. Tale scelta era pressoché connaturata alla fondazione del Museo, poiché era già ipotizzata nell'autunno 1920 e aveva trovato subito il sostegno della neonata Repubblica Cecoslovacca¹⁷.

Questa impostazione avrà un seguito di lungo periodo, legando la vicenda del Museo – in cui la componente irredentista era forte e presente – a quella di altri stati successori della Duplice Monarchia, attraverso il legame generato dalla partecipazione legionaria e volontaria alla guerra. Tra le cerimonie tenute al Cimitero Ossario di Castel Dante se ne organizzarono precocemente alcune a commemorazione dei caduti cecoslovacchi, ben individuati in un piccolo cimitero a sé¹⁸. Questo legame, evidente nelle carte d'archivio che testimoniano relazioni durature, sarà rinnovato anche dopo la Seconda guerra mondiale.

Tale operazione aveva aperto la strada alla creazione di autonome sale “nazionali”, all'interno del percorso di visita. La *Guida alla visita* del 1925 ne segnala altre due, la sala belga e quella francese. Nel frattempo, la dirigenza del Museo, fin dal 1922, si era mossa diplomaticamente nell'intento di creare una sala dedicata alla Romania¹⁹, replicando la scelta di rappresentare oltre agli alleati dell'Intesa, anche stati successori dell'Austria-Ungheria che avessero avuto un qualche ruolo nella disgregazione della stessa, mediante un movimento irredentista. Si seguiva in questo campo una logica apparentemente organica, di rappresentare in sale distinte questi paesi: iniziativa che in alcuni casi andò a vuoto (tra questi, il tentativo di creare una sala per gli Stati Uniti d'America, avviato nel 1922; una sala del Portogallo, nel 1934; una sala del Giappone, in clima diverso, nel 1942²⁰) e che in altri fu coronata da successo, come per la sala Inghilterra, realizzata nel 1931, dopo un lavoro preparatorio pluriennale avviato nel 1924²¹. Si aggiungevano a questo nucleo le già citate sale dell'Austria e Germania, che avevano genesi – e obiettivi narrativi – differenti.

In tutti questi casi, eccettuati i due relativi ai paesi vinti, il lavoro necessario all'acquisizione dei materiali necessari ad allestire le sale presupponeva contatti ufficiali



Bolzano. Restituzione della fontana di Re Laurino, 1993

al massimo livello, che coinvolgevano ministeri degli esteri e della difesa, sia italiano che del paese che metteva a disposizione i beni da esporre. Operazione che denotava il successo e la riconoscibilità del Museo in un contesto che superava di gran lunga lo spazio ristretto del confine regionale e che lo proponeva come interlocutore serio ed affidabile, ritenuto degno di svolgere un ruolo ordinatore dell'esperienza di guerra, in senso patriottico e commemorativo, dalle rappresentanze di altri stati dell'Intesa o di stati nati o allargatisi sulle ceneri della Monarchia asburgica.

Per la realizzazione della sala Francia venne scambiata corrispondenza nel 1922, con l'Ufficio politico-militare del Ministero della Guerra, con il *Ministère de la Guerre* di Parigi, con l'addetto militare presso la R. ambasciata d'Italia a Parigi, con il Ministro della guerra Pietro Lanza di Scalea, con il Ministro degli Affari Esteri, con il *Musée de l'Armée*, con il Ministro degli Affari Esteri di Parigi²². Per l'allestimento della sala Inghilterra, tra 1930 e 1933, si presero contatti con la R. Ambasciata britannica a Roma, con il Gabinetto del Ministero della Guerra, con l'*Imperial War Museum* a Londra, con il R. Consolato d'Italia in Nuova Zelanda a Wellington, con il *Chef Ordnance Officer Royal Arsenal* a Woolwich, con il *Royal Army Clothing Depot* a Londra, con l'ambasciata britannica a Roma²³. Per la sala del Belgio i contatti coinvolsero il *Cabinet du Roi* a Bruxelles e il *Ministère de la Defense Nationale*, nonché l'Ambasciata italiana a Bruxelles²⁴. Per la sala Cecoslovacchia, già nel 1921 la corrispondenza coinvolse direttamente Eduard Bènes, ministro degli affari esteri della Repubblica Cecoslovacca, e il gen. Husak, Ministro della difesa nazionale della Repubblica Cecoslovacca²⁵.

La reputazione così acquisita dal Museo andava a denotarne l'alterità rispetto al novero dei musei del Risorgimento che avevano inteso sciogliere la vicenda del conflitto mondiale nella narrazione di lungo periodo del Risorgimento italiano. Alcuni materiali giunsero al Museo proprio in ragione di questa alterità, che escludeva implicitamente la possibilità che musei categorizzati come “nazionali” ospitassero materiali non italiani. Una quota dei materiali che andarono a costituire la sala del Belgio erano infatti stati inviati dal Ministero degli Esteri belga nel 1925 anche a Castel Sant'Angelo, affinché venissero esposti nel Museo Nazionale: il rischio che tali materiali andassero a turbare l'organicità dell'esposizione romana, che doveva essere, per l'appunto, “nazionale”, fece sì che venissero infine inoltrati a Rovereto, ad arricchire la sala già esistente²⁶. Se ne deduce che tale precauzione riguardante l'organicità del racconto non venisse fatta propria dalla classe dirigente del Museo, che invece si muoveva con disinvoltura sul piano dell'allargamento tematico e spaziale del racconto. Il risultato di tale politica produceva, secondo l'interpretazione di Rasera e Zadra, uno spaesamento complessivo, togliendo centralità alla guerra combattuta sul fronte italiano, che costituiva il centro vivo delle esposizioni; inoltre, allargava fin dalle origini lo spazio cronologico dell'analisi, spostandolo dal baricentro della Prima guerra mondiale, poiché la sala Francia (e quella Romania ancora di più, in seguito) narrava vicende che affondavano nell'Ottocento, per giungere infine al tema del primo conflitto mondiale²⁷.

Tuttavia, l'organicità non era il dato qualificante della visita al Museo. La Campana stessa, col suo messaggio internazionalggiante – e, nel contempo, decorazioni che rimandavano al tema della vittoria, oltre che a quello del lutto – diventava vettore di un turismo pio che poteva anche avere matrice internazionale. Questa apparente disorganicità tematico-cronologica del percorso di visita rispetto al focus prevalente d'analisi, potenziata dall'intrusione del tema coloniale avvenuta negli stessi anni, era in realtà scarsamente percepita dal visitatore, anche perché nella successione delle sale



Dall'alto, in senso orario:

Sala Cecoslovacchia, anni '20

Sala Francia, anni '20

Sala Austria, anni '20

Sala Inghilterra, anni '20





era stata ricreata una sequenza tutto sommato ragionevole, che concentrava questi inserti internazionali nell'ultimo terzo della visita, subito prima della sala della Campana. La *Guida* del 1934 dà conto di tale impostazione. Le sale del Museo a questa data sono 30; quelle dedicate ai temi e agli spazi internazionali si susseguono con ordine, dalla 23 alla 29, col solo inserto della Cappella. Il visitatore, dopo aver attraversato la Galleria Balbis, visitava una dopo l'altra la sala Cecoslovacchia, Inghilterra, Romania. Di qui, dopo aver visitato la Cappella, poteva inoltrarsi nelle sale Francia, Belgio e Russia²⁸.

La declinazione semantica del racconto non era dissimile da quanto il visitatore trovava nel resto del Museo, conferendo al percorso un'unità di impostazione, se non una organicità tematica. Sempre la *Guida* del 1934, descrivendo la sala Cecoslovacchia, segnala i numerosi quadri che "ricordano gli eroismi di cui furono protagonisti i legionari cecoslovacchi", la "convenzione militare stipulata il 21 aprile 1918 fra il governo italiano e l'eroico generale Stefanik" mentre un angolo è destinato "ai martiri della nazione Cecoslovacca". La sala Francia, oltre ai consueti ritratti di condottieri e sistemi di armamento, presentava "i proclami emanati dai comandi nemici nella Francia invasa, impressionanti per la ferrea spietata durezza che li dettò" e numerosi riferimenti ad un passato militare comune, tra cui spiccavano cimeli dei combattimenti del 1859, la "divisa dello Zuavo che combatté a Palestro" e acqueforti che riprendevano ossessivamente il topos della barbarie tedesca contro il patrimonio storico-architettonico della Francia settentrionale e del Belgio²⁹.

La presenza delle sale internazionali divenne uno degli elementi caratteristici del Museo, pur nell'esaurirsi progressivo dei rapporti con gli enti donatori di tali materiali. Questa persistenza venne consapevolmente coltivata anche nel secondo dopoguerra, quando la dirigenza del Museo decise di rafforzare e rinnovare tali legami. Ci si mosse in due occasioni, con successo, per dedicare uno spazio all'esperienza bellica della Repubblica di San Marino, che trovò collocazione in una sala del Museo³⁰.



**Sala Romania,
anni '60**

**Sala Cecoslovacchia,
anni '60**



Venne intrapreso un forte e significativo sforzo per rinnovare l'allestimento della sala Cecoslovacchia, inaugurata nel 1962, in uno scenario del tutto nuovo, attivando contatti con l'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'esercito, con l'Istituto Storico Militare a Praga, con Arno Kraus, primo segretario dell'Ambasciata della Repubblica Socialista Cecoslovacca, con lo storico praghese Bohumir Klipa³¹. Tra 1979 e 1980 si decise di rinnovare radicalmente la sala Romania, intrattenendo rapporti e scambi di cimeli con il Museo Militare Centrale di Bucarest, con l'addetto militare aeronautico e navale presso l'ambasciata romena, con l'ambasciata della Repubblica socialista di Romania a Roma³², inaugurando un percorso che per cenni riassumeva la storia rumena, dall'antichità alla proclamazione della repubblica socialista³³.

Questa impostazione, che replicava nelle soluzioni di fondo scelte impostate negli anni Venti e Trenta, è stata superata in anni recenti da una diversa proposta museografica e da un approccio storico differente a questi materiali. La ricchezza di cimeli, documentazione e materiali internazionali, caratteristica del Museo fin dalle origini, è alla base di un progetto museale che con il riallestimento del percorso permanente – cominciato nel 2008 – propone una lettura di fenomeni bellici e storici secondo un'ottica trasversale e compiutamente europea. Le vicende militari e l'impatto delle guerre sulle società, a partire dall'inizio dell'Ottocento, hanno perso nel museo odierno i connotati delle singole esperienze nazionali, quale metro di analisi tipico di una concezione evolutiva degli apparati istituzionali che vedeva i grandi Imperi europei progressivamente sostituiti da stati nazionali. La presenza di sale internazionali, caratteristica peculiare del Museo per lunghi decenni, costituisce oggi una miniera di esperienze e di materiali per proporre, secondo logiche ed un'organizzazione diversa dello spazio, un racconto globale, che metta in luce le analogie negli sviluppi socio-economici e militari sull'intero continente e nelle aree di pertinenza delle potenze europee dell'epoca.

Sale irredentisti: il Museo “custode” dell'italianità

Nell'economia del percorso di visita di un museo militante, come era il Museo Storico Italiano della Guerra delle origini, uno spazio abbondante era dedicato alle vicende dei martiri irredentisti e dei volontari trentini, rappresentate in più sale, più volte destrutturate e rimaneggiate: la sala dei Legionari trentini, dei Martiri (poi scissa in un complesso di sale più organico), del Risorgimento, degli Internati politici, quantomeno nella conformazione degli spazi che si evince leggendo la *Guida alla visita* del 1925³⁴. Questa insistenza incideva naturalmente anche sulla percezione del visitatore e sul peso specifico e gerarchico di queste presenze nell'economia del percorso; di una lettera inviata al Museo nel 1934 si cita quanto segue:

Vorrei chiamare questo Museo, la guerra ordinata e catalogata. Ma in questo ordine, in questo catalogo nulla di freddo. Vi aleggia l'amorosa passione di chi, discepolo di Battisti, amico di Filzi, commilitone e quasi fratello di Chiesa dirige le sorti dell'istituzione. Sia questo sacrario meta di devoto pellegrinaggio ai superstiti, ma più ai giovani³⁵.

Impressioni non dissimili erano registrate da altri ospiti del Museo, anche nel caso in cui la visita generava qualche critica. Giovanni Comisso, pur perplesso nei confronti dell'impostazione complessiva dell'esposizione, nota come “le vere sale della

La ex cappella del
Castello allestita come
sala dei Legionari
trentini,
anni '20







Sala Famiglia Filzi,
fine anni '30



Guerra, quelle che qui a Rovereto fanno commuovere il visitatore e che qui illustrano l'anima di questo popolo liberato, sono invece piuttosto non troppo a fuoco, e sono quelle dedicate ai trentini Martiri, volontari e internati ai campi di concentramento³⁶. Queste sale costituivano un nucleo a sé, all'interno del percorso, e qualificavano il Museo come luogo di custodia viva di una memoria patriottica, che trovava esplicazione nelle commemorazioni e cerimonie pubbliche che si perpetuavano e, non da ultimo, nel continuo pervenire al Museo, in donazione, di cimeli relativi a queste vicende connotate: valgano come esempio le vicende che portano alla costituzione progressiva di un fondo "Famiglia Filzi" nell'archivio del Museo, come esito di un processo di lungo periodo. Già a inizio anni '20, oltre a vari cimeli, venne donata una parte di documenti per l'allestimento della sala dei Martiri. Nel 1929 furono versate varie fotografie, qualche documento e stampati; nel marzo 1931 altri cimeli. La parte più consistente dell'archivio familiare, oltre ad oggetti vari, venne donata al Museo per disposizione di Amelia Filzi nel 1935. Poco altro materiale fu versato negli anni successivi, fino alla morte di Amelia nel 1942³⁷. Non dissimili le vicende legate alla documentazione cartacea e materiale afferente alla famiglia Chiesa, il cui archivio venne versato al Museo in più riprese lungo l'arco di 60 anni: la prima donazione di materiale relativo a Damiano Chiesa risale al 1921, per l'allestimento della sala dei Martiri; il 10 giugno 1931 vennero versati altri documenti; nel 1940 Teresina Chiesa donò il diario di Damiano; nel 1950, dopo la morte di Teresina, per volontà espressa da Gustavo Chiesa, le figlie Giuseppina e Jolanda cedettero al Museo la restante parte di fotografie, medaglie, cimeli e documenti relativi a Damiano; infine nel 1980 Pier Gustavo Argan Chiesa donò la corrispondenza familiare degli anni della Prima guerra mondiale ed il materiale di Gustavo Chiesa³⁸.

L'impostazione delle sale ed il loro carattere connotato è ben desumibile dalla lettura delle guide del Museo. In particolare la *Guida* del 1938 testimonia l'allargamento dello spazio dedicato ai martiri irredenti, individuando tre sale distinte (sala Famiglia Filzi,



Sala Damiano Chiesa,
anni '30



Sala Cesare Battisti,
anni '30

sala Damiano Chiesa, sala Cesare Battisti) in sostituzione della sala Martiri, contenenti materiali e documentazione in quantità consistentissima. Nella sala dedicata alla Famiglia Filzi erano esposti “la divisa, il pastrano, la cassetta militare d’ordinanza del martire, nonché altri cimeli personali [...] l’atto di morte, fotografie dell’esecuzione capitale, un pezzo del vestito che indossava al momento della morte e l’orologio”, accompagnate dai “decreti e le decorazioni militari, il ritratto”³⁹ ed altri materiali familiari. Il senso di questa esposizione, nella quale il cimelio acquisiva una centralità ancora più marcata rispetto ad altre sale, è ben esemplificato dal testo con il quale la *Guida* correda la descrizione della sala dedicata a Damiano Chiesa, vera apoteosi dello spirito del tempo; “Il sangue del giovane eroe non fu sparso invano. Come accadeva al tempo della persecuzione alla cristianità, quando ogni sacrificio umano generava centinaia di proseliti nuovi, così quel purpureo sangue fecondò altissimi sensi di italianità, propositi di vendetta, germogliare di virtù militari, tanto nei commilitoni come negli italiani, sentimenti che contribuirono a rendere la lotta senza quartiere ed a giungere alla sicura completa vittoria”⁴⁰. L’apparato documentario e materiale che decora la sala sembra quasi un calco di quello presente nella sala dedicata alla Famiglia Filzi, fatti salvi i minori accenni alla vicenda famigliare. Lo stesso avviene nella sala successiva, dedicata a Cesare Battisti, la cui parabola è riassunta, secondo le parole di Ceola, “in tre grandi periodi: L’apostolo; il combattente; il Martire”⁴¹. Mancano del tutto i riferimenti al suo impegno politico socialista e alla prolifica produzione giornalistica; non c’è traccia della sua attività come geografo e organizzatore di cultura; non si cita la sua esperienza parlamentare; risulta poco chiarito il suo ruolo di campione dell’interventismo.

Questa impostazione, univoca e patriottica, gerarchicamente rilevante ed ingombrante rispetto ad altri aspetti della vicenda bellica che pure il Museo metteva in mostra, costituisce col tempo uno dei topoi tradizionali in cui il Museo si identifica. Su questa tematica, più che su altre, il Museo diviene col tempo “museo di se stesso”,

custode di una memoria difficile da destrutturare, sulla quale si sedimentano per decenni retorica pubblica, interpretazioni e, di contro, poco approfondimento scientifico. Se si eccettuano interventi di contesto, che producono una rivisitazione degli spazi, al punto che le due sale Filzi e Battisti vengono riunite in un unico contenitore, per lunghissimo tempo non cambiano le narrative di fondo. La *Guida* del 1985, con toni pacati e rispettosi, segnala la medesima impostazione museografica che si poteva registrare alla fine degli anni Trenta⁴². La *Guida* del 2004 evidenzia, senza farne cenno, come il tema delle sale dedicate agli irredentisti fosse caratterizzato da un immobilismo costante, nel contesto di un Museo in forte cambiamento e rivisitazione, quasi avesse acquisito un'aura di intangibilità.

Un minuzioso lavoro di analisi diacronica svolto da Fabrizio Rasera nel 2002, come presupposto ai lavori di disallestimento di queste sale, funzionale al restauro degli spazi del castello e ad un futuro ripensamento degli allestimenti permanenti, dà conto di questa situazione: nell'analizzare la sala dedicata a Filzi e Battisti, elencandone cimeli e *mise en scene*, Rasera denota "la disorganicità del tutto" e l'assenza di almeno due approcci alla figura di Battisti: il primo è dato "dalla qualità del personaggio e del segno da lui impresso nella storia, non solo locale: non c'è l'apostolo socialista e non ci sono i suoi giornali; non c'è il geografo e organizzatore di cultura; non c'è il deputato di Trento"; il secondo approccio, necessario ma poco rappresentato, era quello relativo all'interpretazione delle potenti immagini fotografiche del martirio⁴³. La sala, in gran parte incentrata sulla figura di Filzi, non approfondiva il ruolo decisivo – e di genere – svolto da Amelia Filzi nel denotare la memoria famigliare, nel conservarla, potenziarla, perpetuarla⁴⁴. Limiti analoghi venivano rilevati per la sala Chiesa: "La saletta, pur non grande e ideale per una dimensione monografica, è spezzettata e ulteriormente complicata da oggetti significativi e qui fuori luogo, come l'elmetto sacralizzato del caduto ignoto"⁴⁵.

Questa insistenza sulla persistenza di lungo periodo di questa impostazione è giustificata dall'importanza periodizzante della sua rivisitazione. Nelle modalità con cui il Museo tratta questo nodo narrativo, si legge il cambiamento che ha caratterizzato l'istituzione nel tornante di secolo. In previsione di un futuro smantellamento delle sale e del restauro degli spazi – che diverrà realtà solo tra 2013 e 2016 – il Museo si interroga da inizio XXI secolo sulle vicende dei volontari e sulle loro scelte, con iniziative espositive temporanee e convegni, che squarciano il velo della complessità e molteplicità delle scelte, destrutturando l'immagine monolitica (e stantia) dei martiri e dei legionari trentini che aveva contribuito a cristallizzare⁴⁶. Equilibra questa "presenza" ingombrante all'interno del Museo con una trattazione che contempla anche la sorte, le vicende e le esperienze biografiche delle decine di migliaia di trentini combattenti con la divisa dell'esercito austro-ungarico. Promuove nel 2010 la stesura di un database analitico relativo ai volontari trentini nel Regio esercito⁴⁷. Promuove il riordino inventariale dei fondi d'archivio riguardanti la Famiglia Filzi (2011) e la Famiglia Chiesa⁴⁸, presupposto a campagne di ricerca di fondo sui personaggi e le famiglie. Promuove nel 2016, anno caratterizzato dal ricorrere del "martirio", un ciclo di incontri dal titolo "Volte di pietra e storie di vita", che riassume le acquisizioni recentissime della storiografia sul tema. Da ultimo, fruisce di questo lungo percorso di approfondimento in questi mesi, riallestendo una sala specifica del proprio percorso espositivo permanente, nella quale questa vicenda è inquadrata nel più complesso quadrante dei fenomeni di adesione volontaria alla guerra riscontrabili nel continente europeo.

Le guerre dopo la Prima guerra mondiale

Il museo, oltre a caratterizzarsi come militante e come luogo di pio pellegrinaggio, quasi un “Sacratio della guerra”⁴⁹, era negli anni Venti e Trenta luogo di lettura e costruzione della contemporaneità o, come l'hanno definito Rasera e Zadra, della simultaneità. Non stupisce quindi che le sale crescano di numero (dalle 23 del 1925 alle 30 del 1929), nei temi trattati (con la già citata spinta verso l'apertura di sale internazionali), nell'ambizione: significativa in tal senso l'apertura di due sale coloniali, fortemente volute dal nuovo presidente Giuseppe Malladra, generale coloniale di lunga data, che per fare questo aveva attivato contatti personali e coinvolto direttamente i comandi delle truppe coloniali di Tripolitania, Cirenaica, Eritrea e Somalia⁵⁰.

La data di apertura delle due sale coloniali è significativa di questa volontà di trasformare il Museo, attraverso le esposizioni, in luogo di storia viva: l'inaugurazione delle sale avvenne nel 1929, al termine della durissima e cruenta repressione della Cirenaica e Tripolitania e non, come si potrebbe pensare, all'atto della creazione dell'Impero, susseguente alla conquista ed occupazione militare dell'Etiopia, impresa sulla quale il regime fascista convogliò moltissime energie, anche di natura propagandistica. L'iniziativa venne realizzata e presentata con una velocità sorprendente. Le descrizioni degli spazi – e degli obiettivi dell'allestimento – che si possono leggere su “Il Brennero”, quotidiano locale del ventennio, o sul “Bollettino” del Museo, pubblicato a partire dal 1931, denotano una precoce sedimentazione di temi, obiettivi e aspettative. La collezione, nel 1929, viene definita “unica in Italia, dopo il grande Museo coloniale esistente nel palazzo della Consulta a Roma”; si aggiunge che “questo fatto contribuirà non poco alla propaganda coloniale, che tanto giustamente il Governo Nazionale desidera sia fatta tra il popolo”⁵¹. Si lascia trapelare l'idea, non corrispondente al vero, di un'esposizione etnografica, dal gusto attrattivo estetico di natura esotica⁵². In realtà il risultato non era di natura etnografica e tantomeno trasmetteva una prospettiva storica: Labanca, Rasera e Zadra esprimono la convinzione che l'immagine del colonialismo italiano in Africa fornita dalla sala del Museo fosse sostanzialmente quella che i militari in Africa tendevano a fornire di sé, sul finire degli anni '20⁵³. L'esercito figurava come elemento civilizzatore e le popolazioni indigene erano caratterizzate da una presenza passiva, che evidenziava attraverso i materiali etnografici l'inferiorità attraverso i costumi nomadi, la povertà delle abitazioni.

Come già accadeva nelle altre sale, dove l'elemento “sentimentale” prendeva il sopravvento su quello “ordinatore” e “analitico”⁵⁴, anche in questo caso non si proponeva una storia del colonialismo italiano, ma ci si limitava “a esibire le prede e gli eroi”⁵⁵. Il bisogno di contestualizzazione, peraltro, non era sentito: come nota Zadra nella guida alla mostra “L'Africa in vetrina” – su cui ci soffermeremo oltre – “nel 1929 era abbastanza agevole, per chi si aggirava nelle sale coloniali del Museo della Guerra, orientarsi tra le vetrine e i plastici, apprezzare le foto appese alle pareti, avvicinarsi ai guraḍé e ai billao, giustificare la presenza di lance e scudi somali, sentire vicine Eritrea, Somalia e Libia”, poiché “aleggiava l'eco di quarant'anni di agitazione coloniale, trasmessa da maestri di scuola, giornalisti, discorsi di gerarchi, fumetti, filmi”⁵⁶.

Tale apertura d'orizzonte, oltre la Prima guerra mondiale, trovò una ratifica statutaria: mentre lo Statuto approvato il 7 marzo 1924 riporta che il Museo “si prefigge lo scopo di raccogliere, custodire, studiare ed illustrare oggetti e documenti di qualsiasi specie, che si riferiscono ai conflitti guerreschi attraverso i secoli, con particolare

**Sala Colonie nel
torrione Marino,
anni '30**



riguardo alle vicende ed alle azioni di guerra dell'Italia e degli Italiani, principalmente nella grande ultima guerra mondiale e specialmente nella zona di guerra della Valle Lagarina e in genere della Venezia Tridentina" (art. 2), lo statuto del 1932 specifica che oggetto dell'illustrazione è anche la "nostra azione militare nelle colonie" (art. 2)⁵⁷.

Si innestava così sulla matrice ideale irredentistica del Museo un secondo corposo elemento narrativo, che seguiva l'apertura delle sale internazionali. Questa moltiplicazione di spazi non sembrava tuttavia preoccupare eccessivamente i protagonisti di allora⁵⁸ e, per quanto si possa rilevare, nemmeno il pubblico del Museo se si esclude una pungente critica di Giovanni Comisso, del 1936: lo scrittore notava che "il Museo avrebbe e dovuto essere dedicato esclusivamente all'ultima guerra dell'Italia contro l'Austria con particolare riguardo di raccogliere quanto si riferisca al sublime martirologio degli irredentisti trentini"⁵⁹.

È invece significativo rilevare come fallisca e vada a vuoto il tentativo, avanzato nel 1936, di aggiungere a questa proposta embrionale una "sala dedicata alle attuali vittoriose operazioni in AO dove il popolo italiano vede e forgia le sue fortune"⁶⁰. Il Governo esprime infatti la volontà di concentrare a Roma tutti i materiali provenienti dall'Africa, nel Museo Coloniale. A nulla valsero le numerosissime lettere inviate dal Museo a contatti personali, enti militari, conoscenti⁶¹. Salvo piccoli rimaneggiamenti, le sale rimasero pressoché invariate per decenni, simbolo della persistente e pervicace continuità del passato coloniale nei primi decenni della Repubblica, ma anche delle modalità della sua silenziosa rimozione: nel 1967 le sale, ancora aperte al pubblico, avevano semplicemente cambiato nome (venivano denominate "ex Africa italiana" anziché "colonie"), poco prima di essere chiuse – ma non disallestite! – nel silenzio⁶².



**Cimeli coloniali esposti
nel torrione Marino,
anni '30**

Nondimeno il tentativo di allargare la prospettiva narrativa alla conquista dell'Etiopia segnala ancora una volta la volontà del Museo di essere interprete della contemporaneità, a oltre 15 anni dalla sua fondazione. Tentativo fallito, ma che dice molto della progettualità della classe dirigente, che tende con frequenza e in maniera ripetitiva nel corso della storia dell'istituzione ad affrontare le leggere e periodiche flessioni nel numero di visitatori con l'allargamento dell'offerta espositiva. Tentativo che trova definizione anche pochi anni dopo, quando il Museo costituisce un piccolo fondo d'archivio e collezionistico, frutto di donazioni di legionari trentini che avevano partecipato alla Guerra civile spagnola nel Corpo Truppe Volontarie fascista o di richieste di corresponsione di cimeli di natura ufficiale⁶³, con l'intento esplicito di prevedere l'apertura di una sala dedicata alla vicenda spagnola⁶⁴. Intento che si rivelerà fallace, dato lo scoppio del secondo conflitto mondiale, che comporterà il congelamento di molte delle attività del Museo, la chiusura di alcune sale e una diversa gestione delle collezioni permanenti.

La storia di questi materiali e dell'autorappresentazione del Museo in rapporto agli allestimenti non termina con la chiusura – o la mancata apertura – di queste sale. I temi del rapporto con le colonie, della guerra di Spagna e anche il tema completamente evitato della Seconda guerra mondiale – oggetto di una duratura rimozione tra gli anni '50 e gli anni '80 – torneranno nell'orizzonte interpretativo del Museo, con forza nuova,

approccio diverso, consapevolezza più raffinata, nel momento in cui questo si doterà degli strumenti per interpretare storicamente il passato. L'approccio a-problematico degli anni '50 e '60 nei confronti del passato coloniale – risolto prima attraverso una silenziosa continuità espositiva e di linguaggi, poi con un altrettanto silenziosa rimozione – è stato sostituito dagli anni '90 da un criterio problematizzante, ben sintetizzato dalla mostra "L'Africa in vetrina". Inaugurata nel 1991, utilizzando i medesimi materiali esposti tra il 1929 e gli anni Sessanta, si proponeva l'obiettivo di analizzare "da vicino il funzionamento del meccanismo propagandistico", proponendo "un reperto" della storia coloniale, "l'autorappresentazione, il dépliant promozionale di un progetto politico-militare e culturale"⁶⁵. Una prospettiva molto diversa, più raffinata, che metteva in discussione il ruolo stesso – e finanche le responsabilità – che il Museo aveva avuto nel rappresentare il passato coloniale italiano e che ben identificava la distanza tra la funzione che il Museo si poneva a cavallo di anni Venti e Trenta e quella che invece ha scientemente deciso di proporre dall'inizio degli anni '90.

Artiglierie nel fossato del Castello





Il Museo tecnico: ripensare la propria funzione

Nell'introduzione al volume *Cent'anni di Grande Guerra* Quinto Antonelli evidenzia un paradosso solo apparente, cioè la "sostanziale continuità tra dopoguerra liberale, fascismo e Repubblica" nel narrare e rappresentare la guerra, al punto che ritualità e mitografie, a partire da quella del Milite Ignoto, "attraversano il secolo e giungono fino ai giorni nostri"⁶⁶. Partendo da queste riflessioni si comprende come il "mito" del primo conflitto mondiale non sia stato incrinato dalle vicende, difficili da raccontare e divulgare, della Seconda guerra mondiale. Paradossalmente, ne risulta addirittura rafforzato, almeno fino a quando una storiografia del dissenso, a partire dal biennio 1966-1968⁶⁷, comincia a mostrare le crepe di un'interpretazione patriottica oleografica e monolitica. Crepe che all'inizio vengono percepite solo nel ristrettissimo gruppo degli storici e che non generano riallineamenti nello stanco perpetuarsi delle cerimonie pubbliche e rituali. Il cinquantenario dell'ingresso in guerra dell'Italia (e lo stesso si può dire per il cinquantenario della vittoria) si gioca attorno a inaugurazioni di monumenti celebrativo-patriottici, con protagoniste le associazioni d'arma e dei reduci, alla presenza di generali, ministri, presidenti⁶⁸. Le iniziative che contrastano con questa epopea riversata nelle cerimonie e nelle scuole sono locali, appannaggio di gruppi intellettuali – non mancano iniziative di dissenso di questo tenore anche a Rovereto – ma non egemoni.

Tale è quindi il clima culturale in cui opera il Museo, dopo il secondo conflitto mondiale. Tali le aspettative dei pubblici prevalenti. Da qui discendono, come corollari, le linee guida dell'esposizione museale, più volte rivista, secondo una logica univoca che per un trentennio verrà scalfita solo a livello sotterraneo da moti innovativi difficilmente percettibili, ma non assenti. Un'esposizione che, se valutata a posteriori con il metro delle progressive acquisizioni della storiografia tra gli anni Sessanta ed Ottanta del secolo scorso, potrebbe apparire arroccata su un'interpretazione tradizionale del conflitto, restia al mutamento. Un'esposizione che invece è in linea con i modelli della



Sala Marina, 1951



maggior parte dei musei della guerra presenti sul continente europeo e che, fintantoché il “pellegrinaggio laico” garantito dalla presenza simbiotica di Museo e Campana permane, viene incontro a bisogni, aspettative e parole d'ordine prevalenti del pubblico del Museo, che premia questa impostazione con numeri di visitatori non più replicati: tra il 1951 e il 1960 saranno oltre 700.000 i biglietti d'ingresso staccati.

Il percorso degli anni '50 continuava a prevedere la visita alle sale delle Colonie italiane – secondo linee di tendenza lunghe a morire nella cultura italiana, nella quale il richiamo all'esperienza coloniale, senza sostanziali ripensamenti, perdura incessante fino a tutti gli anni '50⁶⁹ – e la sequenza di sale dedicate alle specialità ed armi dell'esercito italiano, secondo una logica che ammiccava alle associazioni d'Arma, le quali costituivano una fetta importante dell'audience del Museo. Nell'insieme del percorso di visita proposto nei primi anni Cinquanta emergono tuttavia alcune inclinazioni che andranno a caratterizzare il Museo degli anni a venire. L'allestimento di una sala dedicata alla collezione Riccardo Caproni, a seguito di una munifica donazione di armi d'età moderna, che si inframmezzava al percorso permanente, andava a rendere progressivamente incoerente il susseguirsi di sale del percorso di visita; questo elemento intrusivo, unito all'approntamento nel fossato del castello di una mostra permanente di 35 pezzi d'artiglieria assegnati al Museo a seguito dell'interessamento del presidente Argan Chiesa, categorizzava sempre più il museo come luogo di custodia e studio di materiale tecnico d'armamento. Tale impianto era riscontrabile nei piccoli mutamenti a cui andò incontro il percorso museale nel 1955, quando le sale dell'artiglieria vennero organizzate allo scopo di evidenziare un'evoluzione tecnico-tipologica dei materiali d'armamento; le artiglierie esposte nel fossato erano divenute nel frattempo 40⁷⁰.

Il risultato esperienziale per il pubblico che visitava il Museo, almeno nell'intenzione della dirigenza dell'istituzione, non era lontano dalla celebrazione dell'epopea patriottica che aveva caratterizzato il trentennio precedente. Il Museo,



**Sala Artiglieria B,
1971**



**Sala Artiglieria A,
anni '70**

ancora nel 1955, si presentava come “unico del suo genere in Italia; tempio sacro di memorie e di gloria, che si presenta completamente rinnovato dopo il secondo conflitto mondiale”⁷¹. Lo sforzo, ben evidenziato nel nuovo Statuto, è in parte traslato rispetto a quello del 1924, ma non sovvertito: ospita migliaia di visitatori italiani, in massima parte ex combattenti, che giungono a Rovereto “in pio pellegrinaggio”, quale “prova del valore spirituale, costruttivo delle sue raccolte: ivi infatti non la brutta violenza o lo spirito di sopraffazione si affermano, ma vive la insostituibile e santa virtù dell'amor di patria”. L'elemento di parziale novità è dato dal progressivo innesto di una chiave di lettura trasversale, individuata nello sviluppo tecnico delle armi, nel tentativo di dare organicità ad un percorso di visita altrimenti frammentario: secondo la *Guida* del 1955 il Museo “offre una rassegna ordinata del fenomeno guerra considerato dalle sue lontane manifestazioni fino alle terrificanti catastrofi moderne”⁷². Si delinea così, anche a Rovereto, una linea di sviluppo che conferma una tendenza continentale: l'impressione che ricavava Lee Westrate alla fine degli anni Cinquanta, analizzando numerosi musei militari del vecchio continente, è data dalla constatazione che il visitatore di questi musei avesse la sensazione di trovarsi in armerie, nelle quali armi ed utensili relativi alla condotta bellica venivano presentati secondo linee di evoluzione cronologica, slegata da un contesto storico-militare; Eva Zwach faceva notare come tale interpretazione fosse prevalente, senza eccezioni, anche alla fine degli anni Ottanta, su scala europea⁷³.

Questa evoluzione fu certificata dall'impostazione adottata da Giovanni Barozzi, direttore dal 1963 al 1986, e descritta nella *Guida alla visita* del 1967. Veniva dato per elemento acquisito la trasformazione del Museo da istituzione celebrativo-pedagogica a centro di cultura di natura tecnica, in cui fossero protagoniste le armi. Non sparirono i riferimenti al ruolo tradizionale del Museo – le sale martiri, quelle degli internati politici – ma il focus prevalente venne riversato su significanti meno espliciti. L'introduzione alla *Guida* del 1967 è chiarificatrice: secondo il testo, le armi “sono anch'esse espressione della genialità e del lavoro dell'uomo e come tali hanno una loro bellezza e rappresentano



una documentazione insostituibile”; la guerra viene documentata “come tragico perenne aspetto della storia umana, perché da essa i visitatori conoscano il tormento di quanti combatterono, morirono o sopravvissero, e ne traggano sprone per una migliore educazione civica che li porti a creare una società migliore”⁷⁴.

Il risultato, in termini esperienziali, era quello di una visita che metteva in secondo piano gli aspetti educativo-memorialistici delle esposizioni, e che tratteggiava un filo rosso legato alla presenza costante di fucili, pistole, mitragliatrici, artiglierie, “tutte puntigliosamente descritte nelle didascalie”. Le guide sono uno specchio evidente di tale impostazione: la corposa *Guida alla visita* pubblicata nel 1979 da Barozzi, a 12 anni dalla precedente, dedica 7 pagine al parco artiglierie, 10 alla sala artiglieria A, 14 alla sala artiglieria B. Uno spazio che da solo contrappesa tutte le altre sale descritte del Museo, che sono oltre 20. L’allestimento aveva conosciuto una rivisitazione conseguente. La sala del Genio era stata sostituita nel 1967 dalla sala Artiglieria A, quella dedicata a profughi ed internati da una sala dedicata alla Repubblica di San Marino (con materiali ricevuti nel 1959) e la sala dell’Aviazione sostituita dalla sala Germania, che offriva la presentazione di quadri di generali tedeschi del primo conflitto mondiale, ma soprattutto una disamina diacronica dello sviluppo dei sistemi d’armamento in uso all’esercito tedesco dal primo al secondo conflitto mondiale: tema, questo, che faceva capolino nelle esposizioni, sotto la mediazione apparentemente neutra della lettura “tecnica”. Il resto del percorso museale, pur riorganizzato, non aveva conosciuto grandi innovazioni, ad esclusione della già citata sala dell’Artiglieria B, che andava a duplicare, anche spazialmente, lo spazio tematico dedicato alle armi. Altri rimaneggiamenti riguardarono poi la sala dell’Aviazione e, soprattutto, le sale internazionali. Da segnalare, soprattutto, la chiusura delle sale coloniali e, negli anni a seguire, della galleria Balbis e della sala Marina.



Sala Austria, anni '60

L'elemento che meglio definisce l'impostazione del Museo negli anni Settanta è la realizzazione della cosiddetta sala della Serenissima, dove vennero raccolti in gran numero cimeli dei protagonisti del volo su Vienna, ideato da D'Annunzio e condotto il 9 agosto 1918 dalla 87ª Squadriglia "Serenissima", partita dal campo di volo militare di San Pelagio. Il Museo, orfano della Campana e incidentalmente della sua funzione di destinazione di un pio pellegrinaggio civile e patriottico, orientava la propria funzione verso un gusto collezionistico e tecnico. La sala, frutto di donazioni consistenti da parte di famigliari degli appartenenti alla squadriglia concretizzatesi nel 1969⁷⁵, esplica la tendenza acquisita dal Museo a caratterizzarsi come struttura in cui gli aspetti di conservazione di cimeli prendevano il sopravvento sull'asse narrativo e interpretativo di natura storica, fatta salva l'attenzione all'asse tecnologico, per il quale l'istituzione si configurava come un'eccellenza anche dal punto di vista delle competenze. La sala andava a costituire l'ennesimo cammeo all'interno di una sequenza di sale la cui successione era disorganica e varia, quasi volesse narrare una storia nella storia, senza apparati descrittivi e di mediazione nei confronti del pubblico. L'eccezionalità del reperto – o del possessore dello stesso, oppure dell'unicità dell'evento – costituiva elemento sufficiente a giustificare l'esposizione.

Sala Aviazione,
anni '60





Il filo conduttore della sequenza di temi incontrati lungo la visita era dato dalla chiave di lettura tecnico-tecnologica delle armi, in un'ottica di presentazione evolutiva dei sistemi d'arma dal Cinquecento alla Seconda guerra mondiale. Il visitatore nel 1979 passava dal parco delle artiglierie nel fossato alla sala Artiglieria A, per poi visitare le sale San Marino e Germania; seguivano la sala del Combattente, della Cavalleria, del generale Marchetti, Sanità e la sala Castelli, dove la coerenza era ricercata attraverso la presentazione di materiali di scavo rinvenuti nel castello, esposti insieme a spade e spadini sei- e settecenteschi. Il visitatore transitava nelle due salette dedicate all'Austria in guerra e nella nuova sala Serenissima. Tornati al piano inferiore, il percorso proseguiva nella sala Artiglieria B e da qui nella sala Caproni, dove il discorso tecnico riacquisiva plasticità, causando però un ennesimo sfasamento cronologico, dato che i materiali presentati datavano rispettivamente al XIX e XX secolo nella prima, al XV-XVIII nella seconda. Il visitatore accedeva poi alla saletta dedicata a Fabio Filzi – che aveva nel frattempo fagocitato anche i materiali già esposti nella sala Battisti – e da qui nella sala Chiesa. Si proseguiva in sala Romania, dove il senso di spaesamento era difficile da superare, poiché i materiali presentati in questo spazio rappresentavano una summa della storia rumena dal momento in cui la Dacia era entrata nell'orbita imperiale romana fino alla Seconda guerra mondiale. Seguivano la sala Balbis – con focus di natura artistica, incentrato sulle opere di Pietro Morando – la sala Cecoslovacchia, quella del Belgio, alle quali seguivano, dopo l'intermezzo di due sale a tema trentino (la sala dei Legionari Trentini e la Cappella Sacratio, spazi epigoni del museo delle origini), la sala Francia, la sala Inghilterra e la sala Campana dei Caduti, dalla funzione ibrida. Chiudevano la visita le sale della Marina, dell'Aviazione, del Genio e degli Internati.

Nell'elenco della successione delle sale si percepisce la stratificazione di esperienze che avevano caratterizzato il Museo e che si erano sedimentate l'una sull'altra. Tale impostazione, volutamente ricercata ed espressione degli interessi della classe dirigente del museo, era perseguita con una certa sistematicità, al punto da fornire all'istituzione un connotato identitario forte e alternativo di museo “tecnico”, con competenze specifiche non facilmente replicabili, specialmente nel campo di nicchia degli armamenti. Non mancava in quella stessa classe dirigente la consapevolezza che il Museo, negli anni Sessanta e Settanta, avesse indirizzato la propria azione verso una revisione sistematica in termini storico-evolutivi delle collezioni esposte, in un contesto sempre più caratterizzato da “problemi contingenti legati alla manutenzione del castello e al risanamento dei locali adibiti a magazzinaggio”, secondo logiche operative che avevano “costretto la direzione a concentrare il materiale nelle vetrine di esposizione per poterne garantire la conservazione, alterando però in tal modo il progetto di razionalizzazione museografica”⁷⁶.

Questa situazione è il portato di vincoli legati alla struttura del castello, difficilmente aggirabili in un contesto di contribuzione pubblica carente, perlomeno fino a quando il Museo rimase nell'orbita delle competenze dello Stato. Era però anche il risultato di una strategia “difensiva”, che accomunava molti musei della guerra nel tornante del secondo dopoguerra, nel momento in cui questi furono costretti a confrontarsi con questioni che oggi definiamo di *dissonant heritage*⁷⁷ o di *difficult heritage*⁷⁸, ovvero con le modalità di interpretazione di quei lasciti problematici, materiali e immateriali, che mettono in crisi le tradizionali letture armoniose e consensuali di un passato considerato incontrovertibile e che spingono ad un ruolo interpretativo critico. Il Museo Storico Italiano della Guerra nel secondo dopoguerra perde la capacità di essere

“simultaneo”, luogo di interpretazione della contemporaneità, come invece era stato – o si era proposto di essere – fino al 1939: non è più luogo di creazione della memoria di un evento non ancora storicizzato, ma luogo di conservazione e perpetuazione della stessa memoria che aveva contribuito a creare, secondo logiche che tendono ad appiattirsi sulla raccolta, più che sull'interpretazione.

Il Museo perde la sua funzione di luogo di pellegrinaggio laico, a seguito della traslazione della Campana sul colle di Miravalle e delle complesse e laceranti vicende giudiziarie che ne conseguono. Le sale tradizionali, dedicate ai martiri trentini, continuano ad avere un proprio *appeal*, ma si innesca un meccanismo di stanca perpetuazione della ritualità celebrativa – legato anche alla progressiva scomparsa degli ex combattenti per ragioni anagrafiche – che produce un distacco dalla funzione sacrale del luogo. La scelta di impostare un museo “tecnico” è quindi una scelta protettiva e cautelativa – non dissimile da quella di molti altri musei – di fronte alla difficoltà di interpretare gli orrori della Seconda guerra mondiale, guerra civile italiana. Lo scivolamento sul piano tecnologico permette di parlare di guerra combattuta, secondo chiavi di lettura secondarie, meno problematizzanti e più rassicuranti, tali da rispettare la missione del Museo – interpretare le guerre attraverso i secoli, secondo una dicitura statutaria sempre più asciutta e criptica – senza che questo comportasse il doversi confrontare coi nodi critici della storiografia del dissenso sulla Prima guerra mondiale o con le gigantesche questioni lasciate aperte dal secondo conflitto mondiale. Una logica che permarrà almeno fino al 1985 e che nel percorso espositivo permanente avrà vita ancora più lunga.

L'asse prevalente dell'attività del Museo, si sposta progressivamente da questa data con sempre maggiore convinzione dal piano tecnico a quello educativo-culturale, con un processo di lungo periodo, ma dirompente e innovatore. Ciononostante, l'*expertise* acquisita nel trentennio compreso tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta non viene cancellata dal progressivo cambio di impostazione che il Museo registra a cavallo tra anni Ottanta e Novanta. Potenziata dal progressivo rafforzamento della pianta organica e supportata da una coerente e solida politica di acquisizioni, tale peculiarità “tecnica” diviene funzionale all'insieme delle attività del Museo, anche nei confronti di enti terzi ed istituzionali. Tra i pubblici del Museo contemporaneo continua ad essere ben presente una fetta minoritaria, ma qualificata e competente, di estimatori di tale specificità, poiché il patrimonio materiale e archivistico-librario ha acquisito caratteri di unicità sul territorio nazionale in questo campo.

Nella consapevolezza di dover proporre un'offerta culturale che tenga conto anche di tale specificità, tra le proposte espositive e convegnistiche che caratterizzano la stagione museale inaugurata dall'inizio degli anni Novanta si segnalano alcune iniziative che costituiscono l'onda lunga di tale impostazione. Esempio il caso di due corpose mostre temporanee del recente passato, che hanno sfruttato la ricchezza di collezioni tecniche per allargare lo sguardo fino ai conflitti contemporanei: *Invisibili al nemico. Il mimetismo nelle guerre del Novecento 1914-2000* (2004-2005)⁷⁹ e *La pelle del soldato. Uniformi, corazze, elmetti e maschere antigas dalla Prima guerra mondiale al Duemila* (2018-2021). Da ultimo, proprio la riconosciuta competenza tecnica ha permesso al Museo di accreditarsi come capofila di un'esperienza di rete di piccoli musei territoriali, che ha consentito di condividere quei saperi tecnico-settoriali necessari alla catalogazione e gestione di materiali, concorrendo a innalzare la qualità dell'offerta museale del territorio.

Una nuova stagione per il Museo

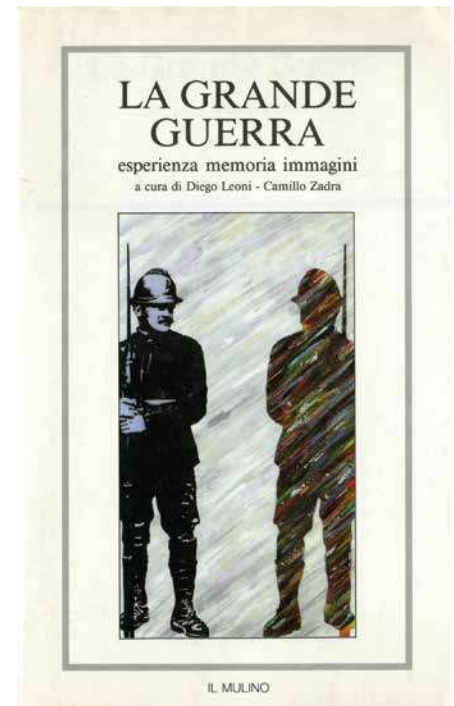
La collezione permanente e il suo allestimento rappresentano il cuore dell'attività di un museo storico tradizionale. Nel caso del Museo della Guerra i tempi lunghi di revisione di un impianto così complesso – in un edificio articolato come il Castello di Rovereto – impongono di non fermare l'analisi dell'operatività di un museo a quanto si vede, alla *mise en scene*, ma di soppesarla tenendo in considerazione il perimetro complessivo dell'azione culturale dello stesso, internamente, sul territorio, mediante sistemi di comunicazione non visivo-museali.

A cavallo tra anni '80 e anni '90 la capacità del Museo di farsi attore culturale a supporto del territorio conosce un'accelerazione senza precedenti, che porta a ripensare la propria funzione, la mission, le iniziative e l'organigramma, ben prima che ciò comporti uno stravolgimento degli allestimenti permanenti. Questo cambiamento è frutto anche della commistione di assi e interessi tra la classe dirigente del Museo, che acquisisce progressiva consapevolezza dei limiti che il percorso tradizionale denotava, e il clima culturale circostante, che viveva una stagione di particolare fermento.

Thomas Thiemeyer nota che nel tornante tra anni Ottanta e Novanta si situa la più rilevante cesura nell'illustrazione museale dei temi bellici dell'intero XX secolo in Germania, Francia, Regno Unito. Questo cambiamento, che coinvolge le modalità con cui si affrontano tematiche belliche in prospettiva storica, è determinato secondo l'autore da una modificazione dei pubblici prevalenti, da una diversa disponibilità di risorse economiche, cui fa seguito una professionalizzazione del personale storico-museale⁸⁰, una diversa sensibilità pubblica per la storia, accompagnata da nuove modalità espositive e da un allargamento prospettico dei campi d'analisi tradizionali concessi alla storia militare. Si tratta di un insieme di modificazioni profonde nel modo di essere museo, che passano anche dall'autoriflessione e dalla consapevolezza di questo cambiamento in atto, che va di pari passo con le nuove acquisizioni storiografiche.

Anche in Italia gli anni Ottanta e Novanta sono particolarmente significativi in tal senso, in consonanza coi concomitanti sviluppi europei. Gli esiti della storiografia "del dissenso", che in Italia risultava particolarmente avanzata in prospettiva comparata e che proprio a questa altezza cronologica rompeva con forza la logica delle interpretazioni esclusivamente politico-militari del conflitto⁸¹, e la nascita di una nuova e fiorente attenzione dal basso a fenomeni storici e a fonti fino a quel momento perlopiù neglette, portarono a modificare sia la qualità delle conoscenze complessive sul conflitto, che il contesto e le aspettative circostanti il Museo. Questi elementi di attenzione innovativa al fenomeno storico – con un focus specifico sulla Prima guerra mondiale – erano ben riscontrabili nella ricerca storica locale e si condensarono nella creazione di una rivista dall'orizzonte non solo urbano, come "Materiali di lavoro", fondata e animata da Diego Leoni, Quinto Antonelli, Fabrizio Rasera, Camillo Zadra, Gianluigi Fait, attiva tra il 1978 e il 1992: questa esperienza, che metteva il mondo roveretano in contatto con le migliori riflessioni della storiografia accademica sul conflitto e apriva le porte all'analisi storico-scientifica delle scritture popolari⁸², convogliò a Rovereto riflessioni, aspettative, attenzioni e competenze storiografiche non comuni.

Anche in assenza di un riferimento culturale accademico di natura regionale incidente sul territorio – dove gli unici riferimenti di rilievo erano dati dall'Istituto storico italo-germanico di Trento (fondato nel 1973 nell'ambito dell'allora Istituto trentino di cultura) e la nascente, ma ancora embrionale, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento, che iniziò la sua attività con l'anno accademico 1984/1985



– Rovereto mostrò una non ordinaria vitalità in campo storico, ben esemplificata dall'organizzazione di un convegno internazionale, dal titolo *La Grande Guerra*. *Esperienza, memoria, immagini*, che secondo Marco Mondini costituisce il più importante contributo metodologico alla storia della Prima guerra mondiale in Italia dell'ultima metà di secolo. Questo, organizzato nel 1985 da "Materiali di lavoro", secondo una logica esogena al Museo, che tuttavia venne coinvolto in alcune delle attività collaterali all'iniziativa, metteva gli storici italiani in relazione con le acquisizioni della più recente storiografia internazionale (Paul Fussell, Eric Leed) e apriva una serie di campi prospettici di analisi sulla Grande Guerra, attraverso la pubblicazione dei suoi atti, che hanno influenzato oltre due decenni di ricerche sul tema a livello nazionale⁸³.

Il convegno, pur non essendo organizzato dal Museo, diventava mezzo di innovazione del contesto, momento di confronto, occasione per la circolazione di idee, che coinvolgevano direttamente anche la classe intellettuale cittadina e dirigente del Museo, mettendola nelle condizioni di valutare le potenzialità di un'analisi dal basso e di storia sociale della guerra, che aveva oramai messo radici in città. La vitalità intellettuale in questione datava quantomeno al 1978 e non si era fermata al ristretto gruppo degli animatori della rivista che, in molti casi, in quanto docenti, organizzavano anche

**Mostra dei disegni
di Pietro Morando,
Galleria Pancheri
1972**



corsi di formazione aperti ad un pubblico giovane ed adulto. Soprattutto, l'occasione metteva il Museo, con la sua impostazione tradizionale, a confronto con i quesiti della grande storiografia italiana ed internazionale. Si apriva la possibilità di dotarsi dei mezzi intellettuali e delle reti di relazioni attraverso i quali ripensare la funzione museale, proprio nel momento in cui la classe dirigente del Museo prendeva contezza di quanto i limiti strutturali del castello e l'incongruenza del percorso di visita richiedessero interventi difficilmente rimandabili.

L'apporto conoscitivo e la spinta al ripensamento, anche in questo caso, seguono dinamiche biografiche, oltre che generali: una parte dei protagonisti di quel gruppo che aveva organizzato il convegno del 1985, animato la rivista "Materiali di lavoro", promosso i corsi delle 150 ore, una volta iscritti al Museo, venne cooptata nel gruppo dirigente. Qui trovò un ambiente tradizionalista, ma consapevole della necessità di riposizionare, passo dopo passo, l'istituzione. Nell'interesse comune per le vicende del primo conflitto mondiale due gruppi tra loro distanti – anche per ragioni anagrafiche – trovarono un terreno dialettico su cui confrontarsi, mettendo a fuoco la necessità di doversi aggiornare in termini espositivi, di metodo e di temi prevalenti, tenendo presenti le nuove acquisizioni della storiografia. Da non sottovalutare, in questo passaggio nodale, il ruolo di cucitura tra le due fasi, gestito da Valentino Chiocchetti, presidente del Museo dal 1975 al 1986 il quale, in forza di un riconosciuto prestigio culturale⁸⁴, riuscì ad intuire questa opportunità.

Questo percorso di cambiamento, che ha inizio nel 1985 e diverrà poi ultradecennale, acquisiva la forma di iniziative quali mostre temporanee, convegni, ricerche, riflessioni pubbliche, volumi, che solo incidentalmente interessavano l'allestimento permanente. Queste iniziative andavano ad aggiungere elementi di interpretazione e nuovi elementi di riflessione sull'autorappresentazione del Museo, un piccolo tassello alla volta, con un ritmo in alcune fasi quasi parossistico, in un'apparente immobilità delle scelte espositive tradizionali⁸⁵.

La mostra temporanea come mezzo espressivo non era frequentemente utilizzata dal Museo fino a quell'altezza cronologica, al pari di quanto accadeva nella grandissima parte dei musei storici italiani del secondo dopoguerra. Se si eccettuano due iniziative temporanee riguardanti disegni, litografie e dipinti di Pietro Morando (1972) e una mostra di quadri dell'artista Federico Von Rieger (1977), allestite presso la galleria Pancheri di Rovereto, bisogna attendere significativamente il 1985 per l'inizio della stagione delle mostre temporanee. I temi rappresentati dicono molto dello scarto fra il Museo esposto – tradizionale, patriottico, tecnico, incoerente nel percorso espositivo – e il museo potenziale, che propone passo dopo passo nuove tematiche di riflessione, secondo logiche temporali di simultaneità col meglio della proposta storiografica italiana. Un ruolo determinante in questo passaggio – e nei successivi – lo giocano le figure di Fabrizio Ramera, Camillo Zadra e Gianluigi Fait, che assieme alle figure apicali dell'organigramma museale (Renzo Brugnoli, direttore; Alberto Miorandi, provveditore) riescono a interfacciarsi col meglio dell'élite accademica italiana: tra gli interlocutori privilegiati spiccano Mario Isnenghi e Nicola Labanca, Giorgio Rochat e Pietro Del Negro.

L'incedere delle iniziative è indicativo di quanto sia radicale il cambio di passo. Nel 1985 la collezione di cartoline della Grande Guerra permette una riflessione sui metodi della suggestione subdola e della persuasione occulta della propaganda⁸⁶, andando oltre la visione stereotipata proposta nella ormai invecchiata sala Marchetti, dai materiali straordinari, ma presentati senza filtro. Nel 1988, sfruttando di nuovo l'opera



di Pietro Morando, si introduceva il tema, frutto anche delle riflessioni del convegno di pochi anni prima, dell'esperienza del soldato al fronte e in prigionia, questione che troverà trattazione organica a livello storiografico solo molti anni dopo⁸⁷.

Stimolata da una serie di conferenze e dalla pubblicazione di un volume dedicato al cinema coloniale italiano promossi dalla rivista "Materiali di lavoro"⁸⁸, emerge all'interno del museo una rinnovata attenzione al tema e ai materiali coloniali, che porta alla mostra *L'Africa in vetrina* (1991) e alla pubblicazione di un volume di saggi (*L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*), alla cui realizzazione concorre il meglio del mondo accademico italiano del tempo impegnato sul tema coloniale⁸⁹. La mostra segna una maturazione evidente nella capacità del Museo di riflettere sulle proprie potenzialità comunicative e sui cortocircuiti della propria storia espositiva. Sempre grazie alla collaborazione con Nicola Labanca, uno dei più autorevoli studiosi della vicenda coloniale italiana, negli anni successivi l'attenzione al tema rimane alta e porta all'edizione del volume *Posti al sole. Diari e memorie di vita e di lavoro dalle colonie d'Africa*⁹⁰, che raccoglie diari e memorie conservati in massima parte presso l'Archivio Diaristico di Pieve Santo Stefano. Il volume fornisce una lettura originale di quelle vicende, in una prospettiva "dal basso". Il materiale etnografico di natura coloniale torna ad essere esposto con la mostra *Baratieri, Mussolini e la regina Taytu* (2001) nel quale vengono presentati materiali iconografici di produzione etiope; la mostra propone per la prima volta un approccio invertito rispetto a quello usuale, che presentava immancabilmente l'italiano come civilizzatore. In tempi più recenti il tema è stato nuovamente oggetto di trattazione, attraverso la mostra *Libia. Una guerra coloniale italiana* (2012)⁹¹, il cui obiettivo era quello di offrire uno sguardo ancora più prospettico sul passato coloniale, descrivendo la lunghissima – e sanguinosa – campagna libica, altrimenti rappresentata tradizionalmente dalle sole vicende del 1911-12, offrendo spunti di approfondimento sulla repressione, sulle politiche di occupazione e sulla durata dell'esperienza coloniale italiana.

La mostra *Sui campi di Galizia 1914-1917* (1995) e l'importante volume curato da Gianluigi Fait⁹² hanno aperto lo squarcio del persistente silenzio storiografico, storico, pubblico e monumentale in cui erano stati relegati i combattenti trentini in divisa austro-ungarica. Silenzio di cui il Museo era, indirettamente, attore protagonista, avendo orientato le proprie scelte museali e allestitive in direzione di una narrazione patriottico-nazionale, con forte richiamo alle vicende dei martiri e dei legionari trentini. Scelta forte, confermata nel 1997 dall'inaugurazione di una seconda proposta espositiva, che a questo tema sommava quello della rimembranza e dei mancati ritorni, con una mostra intitolata *I giardini degli eroi. Cimiteri di guerra sul fronte orientale* (1997)⁹³.

L'attenzione agli aspetti non storico-politici della guerra, onda lunga delle acquisizioni del convegno del 1985 e della progressiva presa di coscienza dei temi nuovi sviscerati dalla storiografia italiana⁹⁴, veniva confermata dall'intuizione di dedicare lo stesso anno una mostra alle incisioni di Anselmo Bucci (1997) nella quale, attraverso le opere dell'artista, si analizzavano non solo la tensione della battaglia, ma anche altri aspetti dell'esperienza del soldato – attese, riposi, manutenzioni, atti preparatori – con grande attenzione "all'antierico repertorio di gesti comuni che riempiono gran parte della giornata del soldato"⁹⁵, secondo una logica che rovesciava l'abituale impostazione del museo "sentimentale" ed "eroico" degli anni Venti e Trenta, in parte ancora percettibile in alcune sale del percorso permanente a questa altezza cronologica.

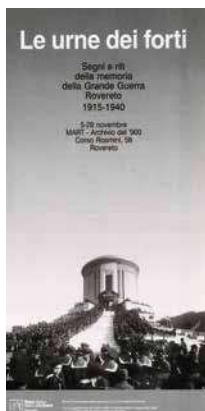
In questi anni l'apertura spaziale e tematica acquisisce forza propulsiva e toni rinnovati: non si prospetta l'inaugurazione o lo svecchiamento di una delle numerose sale internazionali – come invece accaduto negli anni Sessanta e Settanta – ma si privilegiano temi nuovi e problematici. Nel 1996 venne proposta a Rovereto un'iniziativa espositiva, presentata per la prima volta a Milano pochi mesi prima, attraverso la quale si focalizzava l'attenzione sul genocidio degli Armeni (*Armin T. Wegner e gli Armeni in Anatolia*); tema complesso, praticamente ignoto al pubblico italiano, tutt'ora delicato⁹⁶. La portata di questa scelta si misura solo se si prende in considerazione la sua precocità: nel contesto italiano bisognerà aspettare la pubblicazione del romanzo di Antonia Arslan, *La masseria delle allodole* (2004) e, soprattutto, la monografia di Marcello Flores *Il genocidio degli armeni* del 2006⁹⁷ perché il tema diventi di dominio pubblico.

Tra le iniziative che evidenziano la volontà del Museo di modificare i linguaggi, proponendo riflessioni che coinvolgono anche arte, fotografia, supporti filmici, necessita una menzione la “trilogia della guerra” di Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi. L'iniziativa, nata nell'ottobre 1995 grazie anche alla collaborazione costante e competente di Diego Leoni, assume le forme della produzione del film *Prigionieri della guerra* (Italia 1995, 60', b/n), composto con materiali cinematografici della Prima guerra mondiale, raccolti negli archivi dei grandi imperi che si fronteggiarono, in prevalenza quello zarista e quello austro-ungarico. Nel lavoro si contrappongono i rapporti filmati di origine militare sulle condizioni dei prigionieri di guerra, degli orfani, dei profughi (donne e bambini), e dei caduti di entrambe le parti. Il successo dell'iniziativa, prodotta dal Museo Storico Italiano della Guerra e dal Museo Storico in Trento, con il contributo del Comune di Rovereto, è immediato. Il film in poche settimane viene presentato a Rovereto, Bolzano, Gradisca, Innsbruck, Milano, al Filmfestival di Rotterdam, alla mostra per i 100 anni del cinema a Cinecittà, a Vienna, a San Marino, a New York. Due anni dopo viene prodotto, sempre per la regia di Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi, *Su tutte le vette è pace* (Italia 1999, 72', b/n). Anche questo film viene costruito su materiali d'archivio rinvenuti e studiati, disarticolati fotogramma per fotogramma, infine ricostruiti, rifilmati, virati. Le immagini, belle e terribili, antiretoriche, speculari, riviste nei particolari più minuti, mettono in evidenza il paesaggio, l'uomo soldato, i suoi oggetti, le sue armi, ricondotti alla loro dimensione più vera, di fatica, sofferenza, eroismo povero e crudele. La produzione del film rimane in capo al Museo Storico Italiano della Guerra e al Museo Storico in Trento, con il contributo della Provincia autonoma di Trento. La trilogia si conclude con la produzione, nel 2004, di *Oh! Uomo* (Italia 2004, 71', b/n), anche in questo caso realizzato utilizzando materiale d'archivio. Il film presenta le conseguenze del conflitto nell'immediato dopoguerra, in un percorso che parte dalla decostruzione del corpo umano, fino alla sua ricomposizione artificiale. La dimensione culturale dell'iniziativa si misura con le sue ricadute: *Oh! Uomo* viene infatti presentato al 57° Festival del cinema di Cannes.

Negli anni Novanta si organizzano mostre e momenti di confronto sull'esodo degli istriano-dalmati (con una mostra nel 1997 dal titolo *Istria. I volti dell'esodo*, accompagnata da un ciclo di 9 conferenze intitolato *La patria contesa*⁹⁸) e al paesaggio della memoria della Prima guerra mondiale a Rovereto (*Le urne dei forti. Segni e riti della memoria della Grande Guerra. Rovereto 1915-1940*, inaugurata nel 1999 al MART, nella sede di galleria Chesani) e alla forza visuale della propaganda fascista veicolata attraverso le immagini di Mussolini (*Il Duce formato cartolina*, 1999⁹⁹). Particolare attenzione veniva contestualmente dedicata alla scrittura popolare trentina, con una mostra (*La scrittura popolare in Trentino*



***Prigionieri della guerra*
di Yervant Gianikian e
Angela Ricci-Lucchi,
1995**



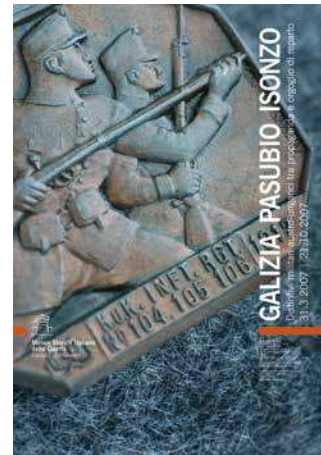
tra '800 e '900, in collaborazione con il Museo Storico in Trento, 2000) che rappresentava il punto di arrivo di un'esperienza pluriennale di riscoperta, analisi e pubblicazione di diari e memorie, confluiti nella collana di scritture popolari denominata *Scritture di guerra*¹⁰⁰, edita col Museo Storico in Trento: questa aveva permesso di dare alle stampe 10 volumi di memorie e diari, a cui hanno fatto seguito numerose altre pubblicazioni che hanno aperto il campo alle edizioni di fonti e allo sdoganamento complessivo di questi testi quale fonte primaria per comprendere fenomeni bellici, affinando col tempo le precauzioni metodologiche necessarie al loro utilizzo.

Un'apertura tematica e spaziale sul contemporaneo veniva proposta nel 2000 con la mostra *Terre di Caino. Le mine antiuomo nelle guerre del '900*¹⁰¹, che inseriva tra gli assi tematici di rilievo quello della guerra ai civili. La riflessione è proseguita con l'organizzazione di tre convegni dal titolo *Le armi della Repubblica* promossi insieme all'Associazione Mine Action Italy e S.E.I. s.p.a. di Ghedi; la prima edizione fu dedicata a *L'industria della difesa nel contesto nazionale tra prospettive di integrazione europea e istanze di pace* (2003), la seconda edizione a *Forze armate, ONG ed industria nelle situazioni di post conflitto* (2005), la terza alle esperienze degli italiani nelle aree di crisi, con un focus specifico sulla formazione delle risorse umane (2008)¹⁰². Gli incontri si ponevano come obiettivo ambizioso quello di raccogliere attorno ad uno stesso tavolo soggetti molto diversi tra di loro, portatori di istanze e di punti di vista assai distanti, ma collegati dall'agire fianco a fianco in aree che stavano faticosamente uscendo da sanguinosi conflitti. Un compito complesso che ha permesso al Museo di presentarsi come interlocutore istituzionale per la comprensione del presente.

L'attenzione reiterata a temi nuovi, che diventa caratteristica propria dell'attività del Museo nel tornante di secolo attraverso un programma fittissimo di mostre e convegni, ha permesso di introdurre concetti e figure altrimenti escluse dalla riflessione del museo, quali la presenza e il ruolo della donna nella Prima guerra mondiale (con le mostre *Le donne, la moda, la guerra*, 2004 e *La donna del soldato*, 2006¹⁰³) e di indagare in maniera non superficiale il messaggio veicolato dalle immagini prodotte al fronte, innovative ed ingannevoli allo stesso tempo (*Soldati fotografi*, 2005¹⁰⁴).

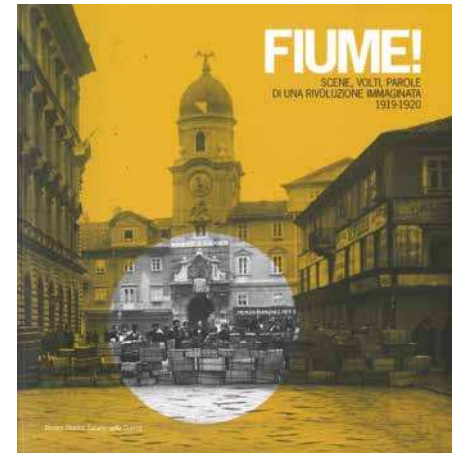
La natura tecnica e collezionistica del Museo, sostenuta da importanti competenze tecniche e reputazione diffusa, permetteva nel frattempo di realizzare mostre che offrivano l'occasione per esporre una quota consistente del posseduto, secondo una logica che risultava funzionale anche in quanto stimolo per inventariare, catalogare e studiare la quota di collezioni fino a quel momento poco valorizzate: *Ferro e fuoco. Le armi antiche dei castelli trentini* (1999); *Radiofronte* (2004); *Invisibili al nemico. Il mimetismo nelle uniformi del Novecento* (2005); *Onore al merito. Onorificenze e decorazioni nella Prima guerra mondiale* (2005); *Galizia, Pasubio, Isonzo. Arte popolare e "orgoglio di reparto" nei distintivi austro-ungarici. 1914-1918* (2007) rappresentano solo alcune di queste proposte, che trattano materiali tra loro molto diversi, concorrendo alla costruzione progressiva di competenze specifiche e specialistiche.

La spinta propulsiva generata dall'attenzione all'esperienza del soldato, alla sorte dei trentini combattenti col nemico, alle forme della commemorazione e del lutto, alla trasformazione del paesaggio in guerra produssero contestualmente nuove e più rilevanti acquisizioni, unite a progetti di impatto rilevante. Il paesaggio, i luoghi e riti della memoria, la guerra narrata e rappresentata divennero oggetto di indagine di peso specifico pari o superiore rispetto alla tradizionale guerra combattuta. Di qui un'attenzione particolare alla guerra in alta montagna accompagnata da un lungo



processo di ricerca e acquisizione di documentazione e conoscenze, che ha contribuito a destrutturare l'alone eroico del conflitto sulle cime e ha portato ad una progressiva attenzione alla trasformazione del paesaggio come portato dell'intervento del militare (*Montagne armate. Le fortificazioni austro-ungariche di Folgaria-Lavarone*, 1998; *Il fronte immobile. Fotografie militari italiane dal monte Baldo al Cimon d'Arsiero*, 2002; *La Patria estrema. Soldati sul fronte delle Alpi*, 2005). In questa corrente di ricerca si pone anche la mostra *Morire per Trento / Sterben für Trient* (2015-2016), che illustra i principali avvenimenti accaduti sul fronte trentino tra il 1915 e il 1918 e racconta attraverso brani di lettere, diari e memorie come soldati austro-ungarici ed italiani vissero quella drammatica esperienza, senza un punto di vista nazionale privilegiato. Impatto particolarmente significativo per l'intero tessuto culturale provinciale ha avuto il progetto *Paesaggi di guerra*¹⁰⁵ dedicato al Trentino nel 1919, che ha visto la partecipazione di decine di associazioni, gruppi, soggetti collettivi e ricercatori ad una mostra diffusa, “mosaico” di dodici mostre fotografiche (2010). La pubblicazione dell'importante volume *La regione fortezza. Il sistema fortificato del Tirolo: pianificazione, cantieri e militarizzazione del territorio da Francesco I alla Grande Guerra* di Nicola Fontana¹⁰⁶ (2016) è il risultato di una stagione di ricerche pluriennale, volta a ricostruire le fasi di progettazione e costruzione delle fortezze del Tirolo meridionale tra Ottocento e Prima guerra mondiale.

Il catalogo e la mostra *La scelta della patria. Giovani volontari nella Grande Guerra*¹⁰⁷ (2006) hanno riportato l'attenzione sulle scelte individuali dei combattenti volontari, non più caratterizzate dai tradizionali stilemi martirologici, con la conseguente smitizzazione e normalizzazione storiografica – ma non sempre pubblica – di un racconto sedimentato da decenni di sovrarappresentazioni eroiche. Discorso analogo si potrebbe proporre per gli atti del convegno organizzato in occasione della mostra, pubblicati nel 2009 col titolo *Volontari italiani nella Grande Guerra*¹⁰⁸. Tale occasione, funzionale ad un'autoriflessione finalizzata ad un più consapevole utilizzo dei materiali e dei cimeli esposti afferenti al tema del volontarismo, rappresenta solo una delle sollecitazioni che mostrano una progressiva e convincente capacità di riposizionare il Museo nel panorama culturale nazionale. La mostra e il conseguente catalogo *In Spagna per l'idea fascista. Legionari trentini nella guerra civile spagnola 1936-39*¹⁰⁹ (2008), replicano la scelta felice di ritornare su assi di narrazione tradizionali – come era



accaduto per quello coloniale – con sguardo nuovo, retrospettivo, problematizzante. Il tema, scarsamente frequentato dalla storiografia italiana, piuttosto complesso in termini analitico-interpretativi, denotava la capacità del Museo di voler uscire dalla strategia “difensiva” che ne aveva caratterizzato la stagione precedente, coinvolgendo in questo il mondo accademico e creando legami con l'ambiente della ricerca: elemento che concorre a fare del Museo un centro culturale riconosciuto, stimato e d'eccellenza.

Tra i prodotti di questa stagione ricchissima di iniziative, che ha modificato profondamente la percezione pubblica del museo, sono da segnalare una serie di altri progetti. Tra questi, la mostra *Parole come Armi. La propaganda italiana nella Prima guerra mondiale e la disgregazione dell'Austria-Ungheria* (2010), e *Fiume. Una rivoluzione immaginata* (2010)¹¹⁰. La riorganizzazione dell'archivio fotografico del Museo ha permesso inoltre, a partire dal 2016, la programmazione di numerose mostre fotografiche (mediamente tre all'anno), che valorizzano fondi archivistici, spesso frutto di donazioni, e allargano la prospettiva diacronica e spaziale degli interessi del museo, dal particolare all'internazionale¹¹¹. La possibilità di ospitare iniziative terze, di eguale tenore, ha allargato ulteriormente la proposta e ha permesso di potenziare la rete di relazioni e collaborazioni; tra gli esempi più qualificanti si segnalano le collaborazioni con Osservatorio Balcani Caucaso Transeuropa con alcune mostre sulle guerre nei Balcani (2011) e con Emergency (2020)¹¹².

Tra le ricerche di lungo periodo che si sono sostanziate in mostre di grande impatto storiografico e civico, esito ultimo della stagione di analisi e riflessione interna cominciata negli anni '80, bisogna segnalare la pubblicazione e la mostra curate dal Laboratorio di Storia di Rovereto con il supporto del Museo *Gli spostati. Profughi, Flüchtlinge, Uprchlici. 1914-1919*¹¹³ ospitata a Palazzo Alberti nel 2016, che ha dato spazio pubblico alla vicenda lacerante dei civili trentini profughi durante la Prima guerra mondiale.

Si tratta nel complesso di un'articolata proposta di iniziative espositive (decine e decine in tutto) che cambiano l'immagine del Museo e la relazione coi suoi pubblici, mettendo in primo piano gli strumenti dell'analisi storica applicati al mondo museale. Tale sforzo espositivo è nella maggior parte dei casi l'esito di ricerche e di un percorso di scambio e conoscenza con altri professionisti del settore, reso possibile attraverso l'organizzazione di convegni e seminari.



Sala Italia

L'attenzione verso il tema della Seconda guerra mondiale, del tutto latente nel quarantennio del secondo dopoguerra, si concretizza dagli anni Novanta in acquisizioni di materiali funzionali ad un futuro ampliamento del percorso e in una sala dedicata del percorso permanente (sala Italia, 2000), seguendo le medesime logiche di approccio: il tema viene affrontato prima attraverso il lavoro di valorizzazione di documenti autobiografici, pubblicati nella collana "Memorie", e si approfondisce poi individuando nella vicenda delle prigionie e degli internati militari italiani un nodo irrisolto, meritevole di attenzione. Su questo focus viene organizzato il convegno sull'8 settembre 1943. *I.M.I. Internati militari italiani e altre prigionie* (2017). Tra i convegni più recenti si segnalano *1917 L'anno della crisi. Aspetti militari, economico-sociali, nazionali*¹¹⁴ (Fortezza/Franzensfeste, 2017) e *Cronache della guerra in casa. Scritture dal Trentino e dal Tirolo. 1914-1918*¹¹⁵ (2018). Da ultimo, la pubblicazione degli atti del convegno *En guerre sans armes: Réfugiés et prisonniers du front austro-italien (1915-1918)* che ha avuto luogo a Parigi nel 2017, usciti con il titolo *I disarmati. Profughi, prigionieri e donne del fronte italo-austriaco / The Disarmed. Refugees, Prisoners and Women of the Austro-Italian Front*, a cura di Marco Mondini ed Etienne Boissérie (2021)¹¹⁶.

I convegni non rappresentano solo l'occasione per approfondire tematiche storiche, ma diventano, in questa fase ventennale, anche il tramite per riflettere sulla natura stessa e sul ruolo del Museo, generando riflessioni rilevanti. Nel 1994 viene organizzato un convegno sulla funzione dei musei della Grande guerra sull'arco alpino, che porta nel 1995 alla pubblicazione del volume *I musei della Grande Guerra dalla Valcamonica al Carso*, uscito come numero 3 della rivista "Annali" del Museo Storico Italiano della Guerra, da poco inaugurata. La nascita della rivista rappresenta di per sé un elemento di innovazione e divulgazione storica "altra" rispetto all'esposizione museale. Tra i saggi di interesse per descrivere questa progressiva presa di coscienza, si segnala

un interessante contributo di Rasera intitolato *Il museo della guerra di Rovereto. Da quale storia ripartire?*, cui segue un contributo di Zadra, futuro provveditore del Museo e suo assiduo collaboratore, intitolato *Parlare di guerra attraverso un museo*. Due interventi, scaturiti dalle riflessioni del convegno, che segnano una raggiunta maturità, che stimola un investimento innovativo e un'azione propulsiva. Rasera riconosce che “il passaggio dal fascismo alla democrazia repubblicana sembra aver influito limitatamente sull'elaborazione culturale del museo”; riconosce che, sul tema coloniale, anche il caso roveretano rappresenti un esempio “di mancato dibattito sul colonialismo italiano”; in termini generali, ravvisa esplicitamente che “il museo non ha messo in discussione il proprio impianto nazionalistico e celebrativo, l'ha piuttosto depotenziato in maniera indolore”, compensando quel declino con una “pretesa di oggettività tecnica affidata principalmente all'accumulazione e allo studio delle armi”. Nota infine che “il trauma della separazione con la Campana dei Caduti e l'impegno a preservare un'identità messa a dura prova da quel conflitto hanno scoraggiato per decenni un ripensamento più complessivo”¹¹⁷. Dalla retrospettiva proposta da Rasera, si passa a una visione, nel saggio di Zadra. Qui i riferimenti al contesto – storico, territoriale, internazionale – si fanno fitti ed informati, e forniscono il metro di come la trasformazione imposta al Museo, anche attraverso un piano di riallestimento che si stava discutendo – e che diverrà poi pluridecennale – siano radicati in riflessioni profonde. Queste prendono in considerazione i mutamenti museografici dei grandi musei internazionali (con un cenno importante all'esperienza di Péronne), focalizzano l'attenzione sulla dimensione regionale del racconto e integrano nel discorso una considerazione che mette il pubblico e le modalità di fruizione dell'esposizione al centro del focus d'analisi¹¹⁸. Nella storia secolare del Museo si tratta di una rivoluzione copernicana, silenziosa ma perseguita con decisione, che porta ad un progressivo depotenziamento della collezione – che, si noti, non viene accantonata, ma studiata, mediata, aumentata – e ad una centralità sempre maggiore del pubblico e dei suoi bisogni. Passaggi teorici, che però trovano concretizzazione nell'impostazione di un progetto di riallestimento e nell'approvazione di un nuovo Statuto, che rivede gli scopi stessi dell'ente e che prevede, tra le altre cose, la necessità di potenziare le professionalità attraverso figure tecniche (conservatori, addetti alla didattica, all'archivio) e la possibilità e individuare un Comitato scientifico¹¹⁹.

Un passaggio centrale del ripensamento del passato del Museo e della sua mission è rappresentato anche dal convegno che nel 1999, a margine dei lavori preparatori del nuovo allestimento, venne dedicato al Castello. Per la prima volta si indagava il manufatto monumentale secondo una prospettiva storico-architettonica rigorosa, identificandone le fasi costruttive, i rimaneggiamenti, le funzioni. Il Castello era diventato negli anni Venti funzionale alla narrazione patriottica proposta dal Museo, in maniera smaccata e totalizzante. Lo spazio era stato ricoperto di simboli che enfaticavano il legame con l'italianità, era stato connotato fino a diventare parte stessa del significato che si voleva dare al racconto. L'edificio più antico della città era diventato quasi “illeggibile”, data l'ingombrante presenza di Museo e Campana: il primo aveva invaso il castello – fisicamente e simbolicamente – e se n'era appropriato; emblematico l'intervento che aveva portato alla creazione di un piazzale in calcestruzzo pensato per soddisfare le ritualità dei pellegrinaggi alle Campana dei Caduti sul torrione Malipiero. Gli esiti del convegno, pubblicati sugli “Annali” e poi come estratto¹²⁰, costituiscono uno strumento fondamentale per il ripensamento degli spazi di visita e della capacità comunicativa dell'istituzione.



Sala 1918.
Da Caporetto a Vittorio
Veneto,
primi anni Duemila



Sala Galizia,
primi anni Duemila



Sempre nell'ottica di una riflessione sulla natura e le funzioni del museo, nel 2007 viene organizzato con ICOM Italia il convegno dal titolo *I Musei storici: il lessico, le funzioni, il territorio*. L'incontro si propone di definire la categoria di "museo storico", a partire dalle parole con cui ciascuno si autodefinisce e/o viene identificato. Dal convegno emerge in maniera evidente la necessità di identificare i musei storici quali interlocutori privilegiati di enti locali e scuola e di riconoscerne le responsabilità nei processi di costruzione della coscienza storica diffusa e nei processi di valorizzazione economico-turistica.

Il dinamismo del Museo in questa fase, dichiaratamente orientato verso l'organizzazione di mostre, convegni, occasioni di studio o di ri-orientamento della propria impostazione museografica, porta con sé anche delle modifiche al percorso espositivo permanente, attraverso inserti puntuali di sale e temi, che si concretizzano tra 1997 e inizio anni 2000. Queste iniziative, pur modificando il percorso di visita, risultano il frutto di bisogni specifici e non fanno parte di un programma organico di riallestimento dell'intero Museo. Nondimeno, segnalano la volontà di rivederne l'impostazione. Alcune sale (Cecoslovacchia, Belgio, Legionari Trentini, Francia, Inghilterra, Genio, Internati, Marina, San Marino) erano state chiuse nel 1986¹²¹; di queste, solo un paio – ex sale Francia ed Inghilterra – erano state riutilizzate per sistemarvi l'archivio. La consapevolezza che si stava proponendo al visitatore un percorso di visita amputato e la coscienza delle difficoltà legate al ripensamento dell'allestimento permanente, che avrebbe richiesto tempi lunghissimi e risorse economiche altrettanto ingenti, soprattutto in un contesto architettonico strutturato come quello del Castello di Rovereto nel quale l'operazione doveva essere messa in relazione con i contestuali bisogni di restauro, portarono all'organizzazione di iniziative espositive che andavano ad integrare i vuoti esistenti del percorso permanente, aggiornandolo nei temi e nell'approccio, in attesa che fossero mature le condizioni per un riallestimento organico.

Il percorso espositivo permanente viene rimaneggiato nel 1997 in maniera significativa con l'apertura di sue sale dedicate ai *Trentini sul fronte orientale*, nate in seguito alla mostra *Trentini in Galizia*. Gli spazi presentano un focus specifico sull'esperienza dei circa 60.000 trentini combattenti con divisa austro-ungarica, coinvolti in una guerra moderna, di massa, disumanizzante, ma negletti dalla narrativa patriottica del primo dopoguerra. Il tema permette un affondo sulle dinamiche della guerra sul fronte orientale, sulle modalità di coscrizione dei soldati asburgici, su alcuni eventi emblematici, come l'assedio di Przemysl, il più ingente del conflitto. Lo spazio risulta equilibrato, per la presenza di numerosi materiali di uso quotidiano, a cui si aggiungono diari di guerra, lettere e cartoline dal fronte galiziano.

Nel 1998 si inaugura la mostra *1918. Da Caporetto a Vittorio Veneto*, in tre sale. Questa, immaginata come iniziativa temporanea, viene integrata nel percorso permanente dopo breve tempo. La mostra permette di inserire in un percorso tradizionale e storicizzato numerosi aspetti di novità: la narrazione parte da Caporetto – ovvero dall'episodio più discusso della guerra italiana e meno mitizzabile – e prevede corposi elementi di mediazione alla visita, tra cui testi ed apparati esplicativi, assenti invece nella gran parte delle altre sale museali. L'approccio al tema prevede la compresenza di materiali austriaci e italiani, senza gerarchia implicita, e la citazione di taccuini di guerra, diari e memoriali che rendono più empatica ed esperienziale la visita. Uno spazio specifico è dedicato al tema della prigionia, sfruttando il mezzo artistico, inserendo un filone d'indagine nuovo tra quelli già proposti. Un'ultima sezione, intitolata

1918. Guerre parallele, riprende il tema della propaganda, facendo largo uso di materiale documentario, la cui presentazione è però funzionale a chiarirne le strategie, più che il messaggio¹²². Il criterio museografico risulta innovativo al punto da essere valido tutt'ora, a distanza di vent'anni, se si eccettua la caducità di alcuni supporti – immaginati per una fruizione temporanea – e la scarsa presenza di materiali audiovisivi, all'epoca non previsti, che concorrerebbero oggi a potenziare alcuni dei messaggi proposti.

L'innesto che maggiormente impatta sulla percezione del percorso di visita permanente in termini di novità tematica è dato dall'inaugurazione nel 2000 della sala *La Seconda guerra mondiale degli italiani*. Esito di un processo di accumulazione di materiali afferenti al secondo conflitto mondiale compiutamente ricercato e stimolato, questo inserto evidenzia la volontà – e, al contempo, la capacità – del Museo di volersi confrontare con un tema complesso e tragico della storia italiana, in linea con le proposte convegnistiche e legate ad allestimenti temporanei. Come per la mostra *1918. Da Caporetto a Vittorio Veneto*, la sala è introdotta e mediata da apparati testuali e segue un ordine narrativo cronologico. Non vengono sottaciute le cause della guerra e le ragioni dell'ingresso dell'Italia nel conflitto, e a queste segue una rapida disamina, scevra da toni retorici, degli eventi bellici in cui furono impiegate le truppe italiane, sui vari fronti, fino al 1943. Il cuore della sala è dedicato alle fasi salienti del conflitto in Italia tra 1943 e 1945, con un focus specifico sulle formazioni partigiane ed un secondo relativo ai combattenti della Repubblica Sociale Italiana. Pur nella superficie espositiva ridotta, tale trattazione rappresenta un elemento di rottura evidente nella tradizionale impostazione cronologica del Museo; l'approccio al tema è problematizzante anche in chiave più ampia, segnalando la capacità di affrontare, coi giusti mezzi e il giusto distacco, anche temi spinosi e dai confini non netti. Tale allargamento non solo potenziale della proposta espositiva porterà con sé, negli anni a seguire, un aumentare sensibile di donazioni relative al secondo conflitto mondiale.

Nell'insieme, questi interventi, pur non stravolgendo al fondo un percorso permanente oramai datato, concorrono a fornire l'immagine di un museo vitale, che ha recepito impulsi di natura museografica, che ha superato definitivamente la narrazione patriottico-trionfalistica del conflitto, che è pronto a trattare anche temi complessi e ad andare oltre il confine del primo conflitto mondiale. Questi inserti al percorso di visita permanente, sommati alle attività espositive temporanee, a convegni e attività di ricerca, risultano lo specchio di un forte cambiamento e di una spinta verso una più aggiornata organizzazione interna, che proprio tra 1998 e 2007 trovano il loro baricentro.

Una nuova organizzazione e nuovi ruoli territoriali

Nel passaggio tra anni '80 e anni '90, contestualmente al disallestimento di numerose sale del percorso di visita tradizionale e al reperimento di idonei spazi di conservazione delle collezioni, si evidenzia la necessità di sistematizzare, razionalizzare, studiare il patrimonio posseduto, quale elemento di partenza necessario per poter organizzare iniziative espositive temporanee e, con le dovute riflessioni, permanenti.

Non che fossero mancate nei decenni pregressi iniziative di ricognizione inventariale del posseduto: la biblioteca e l'archivio, presente fin dalla nascita del Museo per volontà dei fondatori, era stata più volte oggetto di attenzioni da parte di personale dotato di una certa competenza (Giuseppe Chini, Mario Ceola¹²³), che aveva schedato il posseduto, soprattutto per quanto concerne i volumi e tenuto regolarmente i registri di

ingresso delle donazioni¹²⁴. Per le collezioni sono registrate più occasioni di inventario generale del posseduto¹²⁵, ma fino alla fine degli anni '80 un'analisi specialistica di quanto presente in collezione era stata dedicata solo al materiale d'armamento, per l'inclinazione tecnica acquisita dal Museo e per obblighi di legge, che portavano dagli anni '60 alla redazione di appositi registri armi, vidimati da personale di Pubblica Sicurezza, riportanti analiticamente le armi di proprietà o in deposito al Museo, indicandone tipologia, fabbricazione, matricola, calibro.

Nel 1992 Fabrizio Rasera viene incaricato del coordinamento e della supervisione di tutte le attività di sistemazione e razionalizzazione dell'archivio, della biblioteca, della fototeca, dell'emeroteca, per la quale erano state temporaneamente messe a disposizione due sale, in precedenza parte del percorso di visita. Questo primo affondo dà la misura delle potenzialità dell'archivio storico, della fototeca, dell'emeroteca e della biblioteca del Museo. Istituzione presente fin dal museo delle origini, apprezzatissima da studiosi specialisti, aveva raggiunto col tempo dimensioni simili a quelle di istituti di conservazione medio-grandi. I primi lavori di indagine sul posseduto dell'archivio (Fabrizio Rasera¹²⁶), e le prime operazioni di riordino dell'archivio fotografico (condotte da Tiziano Bertè) hanno reso evidente la necessità di trattare tale patrimonio, in continua crescita, con le dovute competenze professionali, andando a dotare l'organigramma museale di una figura ad hoc.

Oggi l'archivio-biblioteca conta oltre 40.000 volumi, più di 200 fondi archivistici di enti e persona conservati, 1.100 titoli di periodici, un corpus fotografico che supera i 100.000 scatti. I principali fondi conservati sono stati descritti con puntualità nella *Guida agli archivi*, data alle stampe dal Museo nel 2014, che elenca consistenza e contenuto di massima di archivi di persona, archivi di famiglia, archivi di unità militari, archivi di associazioni e comitati, archivi di impresa, fondi tematici, raccolte, manoscritti, raccolte audiovisive e archivi detenuti in copia. La collocazione attuale dell'archivio, pur decorosa, ha i caratteri della provvisorietà. Le politiche impostate per la valorizzazione del patrimonio e le progettualità in essere sono nondimeno indicative del cambiamento in atto e del punto di arrivo di quelle intuizioni, avanzate a inizio anni Novanta, con i primi lavori di indagine sul posseduto.

L'archivio non è solo luogo di consultazione: si procede da anni ad una corposa politica di digitalizzazione di materiali, da rendere consultabili e fruibili *online*, in un'ottica di accesso il più possibile agevole e libero al patrimonio culturale e di potenziale approfondimento post visita. Il lavoro di revisione dell'archivio fotografico, iniziato da Tiziano Bertè, è dapprima confluito su una piattaforma di schedatura digitale messa a disposizione dalla Provincia autonoma di Trento (Mouseia), che permetteva la consultazione di oltre 52.000 scatti fotografici in bassa definizione. Ad oggi sono stati resi liberamente consultabili online, in alta definizione, sul portale archivimuseodellaguerra.archiviui.com oltre 11.000 immagini di documenti, mappe, fotografie, consultabili da remoto. Altre decine di migliaia di mappe, cartoline, documenti, fotografie sono consultabili in formato digitale in sede. Ammontano ad oltre 250 le consulenze annuali riguardo a consultazioni, fornitura di saggi o articoli digitali, materiale fotografico.

Nel corso del decennio appena concluso, sono state portate a termine decine di campagne di condizionamento archivistico con materiali idonei, atti a garantire la corretta conservazione dei beni e, soprattutto, sono stati compilati 23 inventari analitici per archivi di persona, 10 inventari analitici su fondi di famiglia, 10 inventari di archivi di

Depositi del Museo
presso i magazzini
ex-ATI



associazioni, con il contributo e il supporto della Provincia autonoma di Trento e della Fondazione Caritro. I volumi, catalogati, sono stati inseriti sul Catalogo bibliografico provinciale ed è stato formalmente riconosciuto come bene storico il posseduto dell'archivio. Ad oggi sono attivi presso l'archivio un conservatore con specifiche competenze da archivista, vengono attivate su base annuale due collaborazioni per la catalogazione di materiale fotografico e per l'inventariazione e il Museo fruisce del supporto di due persone messe a disposizione dal servizio Azione19 attivato dal Comune di Rovereto.

Un processo analogo si è reso necessario per quanto riguarda le collezioni e per l'acquisizione di competenze su altri servizi museali. Con le necessità legate a disallestimenti e riallestimenti non si è solamente movimentato il materiale, ma è stato possibile creare registri inventariali specifici per numerose categorie di beni ed oggetti, sull'esempio di quanto già esistente per le armi. La disponibilità di spazi di conservazione, individuati fuori dal Museo, e la propensione della dirigenza verso un'apertura prospettica su altri periodi storici hanno fatto sì che il posseduto aumentasse in quantità, qualità delle collezioni, eterogeneità delle stesse, soprattutto nel momento in cui i conflitti hanno cominciato ad essere interpretati come fenomeni che impattano sulla società, sul paesaggio, sulla memoria. Le prime iniziative di catalogazione organica sono state affidate a professionisti esterni: tra queste, la catalogazione delle armi antiche, per la quale è stato incaricato in prima battuta, nel 1990, il prof. Lionello Boccia¹²⁷.

In seguito, la politica di acquisizioni, il flusso di donazioni generato dall'attività culturale del Museo e le necessità conoscitive sui materiali hanno portato a strutturare la sezione collezioni secondo le stesse logiche immaginate per l'archivio. Alcune categorie di beni sono entrati in collezione ex novo o hanno potenziato il posseduto, allargando la forbice geografica, temporale e tipologica del posseduto; tra questi, ceramiche patriottiche, distintivi da cappello, automezzi, decorazioni, materiale tecnico, materiale

d'armamento ed altri ancora. A titolo d'esempio si può assumere la collezione di uniformi e complementi di uniforme, che testimonia questa crescita consistente. A fine anni '70 questi pezzi erano nel complesso poco più di 500; ad oggi il Museo conserva oltre 1400 uniformi, 800 copricapi, 700 elmetti di varia natura, di provenienza internazionale, in una forbice temporale compresa tra l'età moderna e la contemporaneità. Alcune operazioni di catalogazione del posseduto hanno trovato visibilità in corposi cataloghi delle collezioni, esemplificativi di un lavoro dietro le quinte, necessario a conoscere ed interpretare correttamente il posseduto; tra questi si segnalano i volumi sulle ceramiche patriottiche e militari dell'Italia contemporanea (2008), quello sulle armi di età moderna del Museo e quello sui *Kappenabzeichen* e stemmi patriottici dell'impero austro-ungarico¹²⁸; è in preparazione un corposo catalogo sulle uniformi dell'Esercito italiano.

Contestualmente, hanno cominciato ad essere richiesti servizi di catalogazione professionale, da espletare anche presso terzi, al punto da dover dotare la struttura di una capacità operativa commisurata all'attivismo culturale – organizzazione di mostre, disallestimenti e riallestimenti, analisi e conoscenza dei materiali – e alle necessità di conservazione.

La proliferazione di iniziative espositive e questa attenzione al posseduto, quale presupposto e fine dell'organizzazione di mostre, è stata possibile solo grazie ad una revisione dell'organico, certificata dal nuovo Statuto e Regolamento attuativo, approvato nel 1996 – con revisione di tono minore nel 1998, quando il Museo si trasformò giuridicamente in una ONLUS. Una struttura che aveva trovato per decenni nei soci e nei propri amministratori la classe dirigente ed operativa a cui affidare i compiti di gestione di collezioni, archivio, aperture, riallestimenti, reperimento delle risorse, si trovava di fronte alla sfida di proporre ai propri pubblici un insieme di iniziative culturali di più vasto raggio, che comportavano sforzo continuo, pianificazione, capacità specifiche. Si creò quindi in questa fase il nucleo di una pianta organica del Museo da affiancare a presidente, provveditore, direttore e consiglieri, prima sottoforma di un nucleo amministrativo di base, poi in forme più strutturate: venne individuato a seguito della revisione statutaria un nuovo provveditore – Camillo Zadra – il cui compito non era solamente quello di sovrintendere alle collezioni, alla mostra permanente e al castello, ma di pianificare e gestire l'insieme di iniziative culturali dell'ente, avvalendosi della collaborazione di una struttura minima di conservatori – per archivio, collezioni, didattica – che rendessero operative le scelte della direzione.

L'allargamento della pianta organica fu anche funzionale a dar seguito alla mole di riflessioni incubate dalla direzione a partire dal 1985, che avevano evidenziato una potenzialità inespressa e troppo rigidamente confinata all'interno del solo perimetro dell'esposizione permanente. Lo Statuto approvato nel 1996 e poi confermato nel 1998 denota questo passaggio: il Museo, tradizionale custode di memorie e cimeli, sancisce di voler concorrere alla “diffusione (attraverso il percorso espositivo, la biblioteca, l'archivio, mostre temporanee, pubblicazioni e altre iniziative) di una conoscenza critica della storia delle guerre, dell'arte militare, degli oggetti e dei documenti ad esse attinenti”; l'associazione si propone come interlocutore per la “collaborazione con le istituzioni dello Stato e con altri enti, pubblici o privati, nazionali o esteri, per la salvaguardia e per lo studio di oggetti, documenti e manufatti significativi per la conoscenza delle guerre e delle armi” e lo fa con un'attenzione particolare “agli aspetti e ai documenti di storia regionale e locale”; da ultimo, ma forse più rilevante, intende ampliare la propria proposta a pubblici diversi, che diventeranno col tempo prevalenti,

attraverso “il sostegno al lavoro della scuola e all'educazione permanente, anche attraverso proprie proposte e sollecitazioni di carattere didattico o divulgativo”¹²⁹.

Mentre all'interno si compiono i primi passi di una strutturazione dell'organigramma e contestualmente si pongono le basi per un complesso programma di riallestimento che richiederà tempi lunghi, cresce con forza l'impegno del Museo fuori dai confini del castello. Il Museo si afferma a livello nazionale come referente scientifico di rilievo, nelle more dell'attuazione della legge 78/2001, che pone sotto tutela, per la prima volta secondo principi organici, le “vestigia” della Prima guerra mondiale. In ragione del ruolo progressivamente rivendicato di referente sul tema tra i musei storici nazionali, l'ANCI designa dal 2001 il provveditore del Museo a rappresentare i Comuni italiani nel comitato-tecnico-scientifico ministeriale che è individuato come organo attuatore della legge. Nel 2003 il Museo organizza un convegno dal titolo *La memoria della Grande Guerra*, come momento di riflessione connesso all'emanazione della legge 78/2001¹³⁰ a tutela delle “vestigia” della Prima guerra mondiale. Tema apparentemente tecnico, di natura normativa, che porta un'apertura senza precedenti nelle competenze implicite che vengono attribuite all'istituzione. La formalizzazione della tutela sui beni afferenti al primo conflitto mondiale porta con sé la necessità di organizzarne censimento, recupero, valorizzazione. L'elaborazione teorica, sviscerata nell'elaborare la legge e nell'interpretarne le ricadute, apriva un determinante campo d'azione per l'istituzione museale, che acquisiva lo status di interlocutore privilegiato dell'ente pubblico nel pianificare una politica culturale, nonostante la sua natura giuridica privatistica. Nondimeno, il Museo, forte dell'impostazione tecnica ricercata con pervicacia nella seconda metà del XX secolo e all'apparenza destinata a decretarne una progressiva chiusura settoriale, aveva gli strumenti per mettere a fattor comune alcune competenze di natura specialistica in questo campo.

Su scala locale, il Museo diventa punto di riferimento per le iniziative patrocinate da Provincia autonoma di Trento, amministrazioni locali, associazioni interessate a promuovere iniziative dedicate alla Grande Guerra o a valorizzarne il patrimonio materiale¹³¹. Alla elaborazione di progetti di creazione di un centro di documentazione sul tema a forte Cadine (2002)¹³² e a una prima campagna di ricerche patrocinata dalla Provincia col supporto del Museo per indagare il sistema fortificato trentino (2004), presupponendone una sua valorizzazione¹³³, seguono attività che progressivamente si estendono a tutto il territorio provinciale: ricerche, consulenze per il recupero di manufatti, per la valorizzazione degli stessi. Nel 2007, all'atto della revisione della legge quadro provinciale sulla cultura, il Museo viene identificato come istituzione di interesse provinciale, mantenendo inalterata la sua forma sociale associazionistica. Questo passaggio apre la strada alla stipula di convenzioni triennali tra Museo e Provincia autonoma di Trento, con le quali sono definiti gli obiettivi, le attività da realizzare, i criteri per la verifica delle attività realizzate (Art. 9 della legge). A tal fine, i soggetti culturali che operano in convenzione con la Provincia devono garantire standard di qualità della struttura organizzativa e finanziaria (Art. 16 della legge), tali da presupporre la presenza di una struttura solida ed operativa che concorra alla qualità dell'offerta culturale della struttura, ma anche del sistema museale provinciale. In particolare, la Provincia riconosce per legge “la funzione del Museo storico italiano della guerra di Rovereto per la raccolta e la conservazione di reperti e di documenti, la ricerca, la divulgazione, con riferimento agli eventi bellici nonché per la promozione della cultura della pace” (art. 26 della legge)¹³⁴.

Tra i vari incarichi che qualificano questo ruolo, uno dei più rilevanti è dato dal mandato di realizzare un portale web (www.trentinograndeguerra.it) sul quale convogliare l'informazione complessiva di quanto proposto in Trentino a tema Grande Guerra. L'iniziativa, nata su impulso del Museo, è risultata strategica in ambito provinciale, al punto da portare nel 2014 ad un restyling; il sito è poi stato individuato come collettore di riferimento per le iniziative legate al Centenario della Prima guerra mondiale per la Provincia di Trento. Al Museo viene inoltre chiesto di collaborare, in affiancamento alla Soprintendenza beni Librari e Archivistici, alla microfilmatura della documentazione presente all'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio – Esercito Italiano e al *Kriegsarchiv* di Vienna, al fine di reperire documentazione tecnica strumentale alle operazioni di recupero dei forti presenti sul territorio¹³⁵, che impegna in maniera consistente la Provincia in questo periodo. L'esperienza di ricerca e riflessione sul proprio ruolo quale attore delle politiche della memoria produce ricadute pubbliche di lungo periodo. Il Museo avvia un progetto di censimento dei caduti trentini della Grande Guerra, segnale emblematico della volontà di ridare memoria pubblica ai caduti trentini esclusi dalla narrazione patriottica del primo dopoguerra in quanto combattenti con la divisa austro-ungarica. Nel febbraio 2010 viene presentato al palazzo della Regione a Trento il Memoriale dei caduti trentini della Prima guerra mondiale, a cura del Museo Storico Italiano della Guerra e della Fondazione Museo storico del Trentino: un'installazione circolare riportante i nomi di oltre 11.400 caduti trentini durante il conflitto, senza distinzione di bandiera, quale segno tangibile della volontà di superare la cortina di oblio che aveva caratterizzato la sorte dei caduti in divisa austro-ungarica, orfani di un luogo monumentale della memoria. L'iniziativa, frutto di ricerche e di una mobilitazione dal basso, spinge la Provincia autonoma di Trento a emanare la legge provinciale 22 settembre 2017 n. 11, con la quale si istituisce la “Giornata per ricordare le vittime e i caduti trentini della Grande Guerra”. Fa seguito un corposo progetto architettonico, finalizzato alla creazione di uno spazio commemorativo per le migliaia di caduti dispersi in centinaia di cimiteri dell'est Europa presso il Sacrario militare di Castel Dante, con un atto simbolico carico di significato. Il 14 ottobre 2018, a seguito di un convegno dal titolo “Tra guerra e pace. Austria e Italia dall'armistizio del 3 novembre 1918 ai trattati di Versailles del 1919”, viene inaugurata presso il Museo Storico Italiano della Guerra l'installazione multimediale *Memoriale dei caduti trentini della Grande Guerra*, che propone contenuti legati alla memoria del conflitto – tra cui database dei caduti, dei cimiteri e luoghi di sepoltura, informazioni sulle forme di commemorazione – destinati a trovare successiva collocazione all'interno del Sacrario militare di Castel Dante, attualmente interessato da lavori di restauro.

L'esito più evidente, duraturo e d'impatto del ripensamento di funzioni del Museo è dato dall'avvio di proprie linee di ricerca e di progetti di rete, che hanno trovato poi piena esplicazione durante il Centenario del primo conflitto mondiale. Grazie a finanziamenti indirizzati dall'amministrazione provinciale e alla volontà esplicitata di rivestire il ruolo di attore territoriale e al coinvolgimento precoce del Museo nelle attività organizzative del Centenario, è stato possibile portar a termine importanti progetti di ricerca – si segnalano, tra gli altri, quello sui *Paesaggi di guerra*; quello sul sistema fortificato del Tirolo storico; il Censimento dei Caduti trentini della Grande Guerra; quello sui profughi trentini in Austria-Ungheria ed in Italia – e coordinare decine di iniziative. Referente ormai solido sul tema della Prima guerra mondiale, l'istituzione si è quindi impegnata con forza sui temi del lutto e della rimembranza – tra i più innovativi in campo



MEMORIALE

DEGLI UNDICIMILAQUATTROCENTO CADUTI TARENTINI DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE



storiografico – con particolare accenno alle modalità di commemorazione dei caduti trentini, proponendo una specifica posa di un segno monumentale di tale rimozione del tessuto memoriale presso Castel Dante e ospitando un convegno internazionale sul tema (2009).

A partire dal 2009 nasce infine, per iniziativa del Museo, la Rete Trentino Grande Guerra, sistema territoriale che unisce associazioni, musei, istituzioni pubbliche e private che in Trentino si occupano di studio, tutela e valorizzazione del patrimonio della Prima guerra mondiale. Finalizzata alla realizzazione di progetti di comunicazione, formazione, creazione di servizi, proposte culturali, è basata su un circuito consolidato di 19 istituzioni museali in relazione tra loro. Oltre a coordinarne le attività, il Museo ha messo a disposizione le proprie competenze per catalogare parte delle collezioni dei musei della Rete e per qualificarne i sistemi informativi. Attività di formazione, produzione di strumenti di visita – anche per bambini e famiglie – e mostre hanno reso l'esperienza di condivisione formativa per gli aderenti, attraverso lo scambio di competenze¹³⁶.

Le attività di Rete e i lavori preparatori del Centenario del primo conflitto mondiale, che hanno visto il Museo incaricato del coordinamento delle attività di ricerca e formazione, oltre che di divulgazione, su mandato della Provincia¹³⁷, hanno comportato come corollario un allargamento della pianta organica ad 11 unità (2013)¹³⁸. Lo sforzo del Museo e del provveditore, impegnato nei tavoli tecnici di organizzazione delle ricorrenze del Centenario, di categorizzare questo anniversario in chiave transfrontaliera – imponendo il riferimento al 1914 come anni di inizio delle attività – e di non limitarlo ad un proposta turistica, facendone invece il volano di una valorizzazione culturale del paesaggio storico caratterizzato da riflessioni profonde e contenuti efficaci, è oggetto di un recente saggio di Quinto Antonelli, che inquadra con equilibrio il ruolo complessivo giocato dal Museo in questo appuntamento periodizzante¹³⁹.

Lo specchio di una nuova dimensione pubblica e diffusa dell'impegno museale è dato anche dal moltiplicarsi, in concomitanza con il ricorrere del Centenario del conflitto mondiale, delle richieste di prestito e collaborazione verso l'esterno: da eventi rari, i prestiti verso terzi divengono con rapidità parte strutturale dell'attività del Museo; nel 2015 le collaborazioni sono 7; nel quinquennio successivo, le richieste di prestito – temporaneo o in convezione – di beni afferenti ad archivio o collezioni salgono a 61, per migliaia di oggetti e reperti movimentati, verso la Provincia, altre regioni italiane, istituzioni museali estere.

La collezione permanente: concretizzare la nuova funzione del museo

Rivedere e ripensare un allestimento permanente richiede tempi lunghissimi – anche preparatori e di presa di coscienza di questo bisogno – nonché risorse economiche ingenti. Non da ultimo, in un contesto architettonico strutturato come quello del Castello di Rovereto, questo processo va di pari passo con una riflessione ed una riqualificazione del manufatto architettonico, che presenta complessità non aggirabili. Il periodo compreso tra il 1982 e il decennio successivo rappresenta un momento di incubazione decisivo per capire come il rinnovato attivismo del Museo venga trasposto in un percorso allestitivo permanente al passo coi tempi. A differenza di quanto accade al Museo delle origini – simultaneo nei temi trattati, ma anche nella realizzazione, che avviene senza filtro e con incubazione minima – ci troviamo ora di fronte a un processo lungo e ragionato, che dipende anche da dinamiche istituzionali.

Con il secondo Statuto d'autonomia della Regione (1972) il Castello era passato sotto le competenze della Soprintendenza ai beni culturali della Provincia autonoma di Trento, mentre l'istituzione rimaneva – unica del suo genere in Trentino – sotto la competenza del Ministero dell'Istruzione; situazione normativa che rendeva inattuabili concreti progetti di revisione del percorso espositivo, almeno fino a quando venne trovata definizione a tale stortura (1981), portando il Museo nelle competenze della Provincia autonoma di Trento. In questo frangente, emerge una esplicita volontà del Consiglio direttivo del Museo di valutare una revisione dell'impostazione del Museo, suggerendo un piano, declinato per priorità, per gli interventi di adeguamento del castello, funzionali ad una successiva re-impostazione del percorso di visita¹⁴⁰.

Questa circostanza costituisce l'embrione da cui prendono le mosse gli sviluppi architettonici successivi, indicati nel 1982 in un *Progetto generale di ristrutturazione*¹⁴¹. Si definisce la necessità di individuare molteplici funzioni del Museo, chiarendole: il museo-esposizione (che preveda anche iniziative temporanee), il museo-raccolta (con depositi consultabili), il museo-servizio (biblioteca, archivio, consultazione). Il progetto individua anche potenziali direttrici di espansione, verso gli stabili ex Bettini o verso la ex caserma della Guardia di Finanza¹⁴². Nel frattempo, l'istituzione aveva acquistato l'edificio adiacente al castello (ex scuola alberghiera). A seguire vengono impostati alcuni importanti interventi di restauro (1984-86) sull'ala nord-ovest del Castello, che comportano primi disallestimenti (sale Cecoslovacchia, Belgio, Legionari Trentini, Francia, Inghilterra, Genio, Internati, Aviazione, Marina, San Marino) e una prima sommaria inventariazione dei materiali, presupposto indispensabile per qualsivoglia riflessione su una futura rielaborazione museografica. Tali riflessioni e prime riorganizzazioni degli spazi, inserite in contesto predisposto alla revisione di mission e linguaggi museali, tracciano la strada per interventi organici.

Nel 1989 viene predisposto un progetto di ristrutturazione organizzativa per le funzioni del Museo¹⁴³, che poneva alcuni punti fermi: si dichiarava l'obiettivo che il castello divenisse oggetto di visita e parte integrante delle esposizioni permanenti; si esplicitava il bisogno di dislocare i depositi in ubicazioni diverse da quella del castello; si riconosceva il bisogno di individuare spazi da destinare a funzioni amministrative e servizi; si riteneva necessario collocare in spazi coperti la collezione dei materiali d'artiglieria. Significativamente, il ragionamento si spingeva anche ad elaborare un'ipotesi di organizzazione, che prevedesse oltre al Consiglio direttivo e ad una figura di direzione, un nucleo esecutivo con funzioni amministrative in senso lato e, soprattutto, tre organismi funzionali alle dipendenze di conservatori che provvedessero rispettivamente a collezioni, ricerca ed archivio-biblioteca e, infine, alle attività didattico-divulgative¹⁴⁴.

Il piano, ambizioso, offriva una vision di medio periodo. Scontratosi fin da subito coi tempi lunghi del restauro del castello e della liberazione funzionale degli spazi, si poneva la necessità di investire sul ruolo culturale del museo e sull'adeguamento, a tappe, del percorso espositivo permanente: nel 1991 il consigliere del Museo, Camillo Zadra, segnalava l'urgenza di intervenire sull'impianto espositivo, datato rispetto al senso comune storiografico e compromesso da ripetute e successive amputazioni, dovute ad esigenze logistiche¹⁴⁵. Nel 1992 viene incaricato l'architetto Giovanni Marzari di compiere uno studio conoscitivo degli spazi interni al castello, al fine di una loro valorizzazione nel programma di riallestimento del Museo e della riorganizzazione degli ambiti destinati ad

attività amministrative, di conservazione, manutenzione e studio. Era data per acquisita la consapevolezza che lo spazio museale-espositivo dovesse essere separato da quello di conservazione: da qui la scelta di individuare spazi adeguati alla conservazione delle collezioni (prima) ed archivio (poi). Nel 1993 si individua una soluzione temporanea per il ricovero di oltre 50 pezzi d'artiglieria, altrimenti esposti alle intemperie nel fossato, e si liberano importanti spazi del castello, da studiare, valorizzare, potenziare in termini di esposizioni. L'individuazione di locali di deposito apre inoltre la strada a una corposa e costante politica di acquisizioni – che raggiunge il suo massimo attivismo tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila – finalizzata ad integrare le collezioni del Museo in vista di un futuro potenziamento spaziale e cronologico dell'offerta storico-espositiva.

Questo primo passaggio – la liberazione del castello dalla funzione di deposito, unita allo studio dei volumi interni – è propedeutico a due azioni determinanti: la definizione di linee guida per il riallestimento del percorso di visita interno, a cura di Camillo Zadra, poi divenuto provveditore, coadiuvato da comitati scientifici nominati ad hoc di volta in volta, e il restauro del castello, al fine di farne manufatto architettonico visitabile a sé. I processi vanno di pari passo, ma l'obiettivo di fondo è univoco e, stavolta, esplicito. Si dichiara che ai visitatori vanno offerti una pluralità di percorsi, ma anche di servizi. Si afferma che l'impostazione collezionistica della raccolta, apparentemente rispettosa dei bisogni del pubblico, rappresenta in realtà un impoverimento in termini interpretativi; si riconosce che il pubblico necessita di prodotti di mediazione e post visita. Si dichiara che è compito del Museo proporre meccanismi selettivi ed interpretativi del posseduto e degli eventi, e che l'istituzione ha senso solo se è in condizione di relazionarsi attivamente col territorio, recuperando un dinamismo che era evidente negli anni Venti e Trenta e che era andato scemando nei decenni successivi. Si stabilisce che il Museo debba partire dal suo nucleo tematico originario e che debba avere nella Grande Guerra il suo baricentro e punto di forza prevalente. Tuttavia, si



**Sala artiglieria A,
primi anni Duemila**



**Sala Cavalleria,
primi anni Duemila**

riconosce come necessaria un'apertura prospettica su altri temi e, soprattutto, un rapporto di studio, ricerca, interpretazione che enfatizzi la prospettiva regionale, intesa come esemplare e non come chiusura riduttiva¹⁴⁶.

Tracciato il solco, partono le progettualità. Lente, complesse, caratterizzate da ostacoli e sovrapporsi di competenze, ma incessanti. Nel 1994 si procede alla progettazione e valorizzazione dell'androne di accesso, di alcuni cunicoli e cannoniere del castello, del fossato – liberato dalle artiglierie – e ci si dota di spazi di deposito commisurati ai bisogni, esterni al castello. Due anni dopo parte una complessa e approfondita campagna di analisi sul castello come manufatto architettonico, in collaborazione con la Soprintendenza ai beni culturali della Provincia autonoma di Trento, che mette in luce lo stratificarsi delle varie stagioni architettoniche, senza elementi gerarchici¹⁴⁷. Si comincia a ragionare criticamente sulla necessità che il Museo si doti di nuovi spazi espositivi al di fuori della rocca, ipotizzando un utilizzo degli stabili dell'ex Cartiera: operazione poi abortita, nonostante sia stata più volte ventilata e oggetto di progettazione preliminare, ma interessante perché testimone della volontà della classe dirigente del Museo di allargare l'orizzonte del racconto, di non sentirsi vincolata a strategie difensive o al silenzio nei confronti di passaggi nodali e complessi della storia d'Italia, al punto da voler affrontare quei temi¹⁴⁸.

**Sala Marchetti,
primi anni Duemila**



**Sala Serenissima,
primi anni Duemila**



**Sezione "Artiglierie
1914-1918"**



La sezione artiglierie trova collocazione organica e suggestiva – anche se in un ambiente complesso ed ostico – nel rifugio antiaereo di Piazza del Podestà (2001)¹⁴⁹, liberando definitivamente il fossato da una funzione museale forzata, creando un nucleo narrativo organico incentrato sulla Grande Guerra e dando a questa proposta espositiva la dignità di percorso a sé. Il castello rappresenta infatti una quinta architettonica monumentale per il Museo – potenziandone la funzione, la percezione e la reputazione – ma anche un limite implicito nelle possibilità della *mise en scene*: alcuni elementi determinanti dell'aspetto materiale ed industriale dei conflitti novecenteschi sono giocoforza esclusi dalla rappresentazione visiva all'interno della rocca, non essendo compatibili con accessi angusti, spazi tortuosi e portate limitate dei solai del castello. La scelta di moltiplicare gli spazi espositivi, uscendo dalle mura del castello, permette di valorizzare la potenza iconica delle enormi artiglierie sviluppate durante il conflitto e, in prospettiva futura, la dimensione della distruzione – si pensi ai carri armati – o della corsa agli armamenti – le corazzate.

Il Museo ha condotto in questi anni una corposa politica di acquisizioni (rese possibili anche grazie all'aumento degli spazi di deposito) che, in sommatoria al flusso costante di donazioni, lo ha dotato di materiali sufficienti ad affrontare criticamente e allargare in via permanente la propria attività espositiva verso la Seconda guerra mondiale. Senza averlo esplicitato in un piano programmatico, a partire dalla fine degli anni Novanta la classe dirigente del Museo ha ritenuto che i tempi e le competenze acquisite fossero mature a sufficienza per affrontare la sfida – prima evitata – del racconto delle guerre del fascismo e della Seconda guerra mondiale. Il

nodo irrisolto riguarda la disponibilità di spazi idonei. Il progetto, invero molto vago, di un allargamento tematico oltre il muro del 1918, che avesse come baricentro collezioni particolarmente rilevanti ancorché ingombranti (grandi modelli di navi, automezzi, artiglierie), è stato più volte oggetto di rincorse in avanti, con conseguente elaborazione di proposte progettuali per l'utilizzo a fini museali di spazi diversi (l'ex ATI Carta, la ex Caserma della Guardia di Finanza in via Vicenza o l'Istituto d'arte in via delle Fosse)¹⁵⁰. Tali progettualità, legate a spazi messi a disposizione da enti terzi, al momento risultano congelate, ma sono pur sempre significative per interpretare la visione strategica della classe dirigente dell'istituzione.

Nel 2000 viene approvato il progetto complessivo di restauro del castello: progetto pluriennale, diviso in lotti, che individua a monte la necessità di bipartire le esperienze di visita legate al castello – manufatto architettonico unico del suo genere in Trentino – e alla sezione museale, la quale mantiene come baricentro la Prima guerra mondiale, ma prevede un allargamento cronologico temporale che permetta una trattazione complessiva dal XIX al XX secolo, dato che gli spazi resi disponibili a fini espositivi e di visita tenderanno a dilatarsi¹⁵¹. Mentre la stagione delle mostre temporanee e dei convegni dimostra la vitalità dell'istituzione, comincia un progressivo processo di e ripensamento del percorso di visita permanente, per il quale si cerca di ricreare coerenza attraverso soluzioni allestitive che garantiscano continuità narrativa, man a mano che gli spazi restaurati vengono restituiti al committente¹⁵².

L'incedere delle trasformazioni, da questo momento in poi, è costante – anche se lento – e coerente. Tra il 2006 e il 2008, complici la conclusione del restauro dei primi due lotti di lavoro su castello ed ex scuola alberghiera, si dà prima forma plastica alle linee guida elaborate tra 1992 e 1994-96. Il restauro delle sale ex Balbis ed ex Armeria permette di introdurre il primo nucleo di un allestimento del tutto nuovo, risultato di un complesso lavoro di elaborazione da parte di un comitato scientifico in cui la componente tecnica è rilevante (arch. Arrigo Rudi; arch. Giovanni Marzari), ma nel quale la presenza del prof. Pietro del Negro riesce a individuare un legame tra il Museo che fu – tecnico, affollato di cimeli, specialistico – e quello che sarà¹⁵³. Il tema della Prima guerra mondiale viene anticipato da una corposa e necessaria riflessione che parte dal lungo Ottocento: riflessione che tiene in considerazione sviluppi di tipo tecnico nel mondo degli armamenti – qui ancora prevalenti – e dell'uniformologia, ma che punta con forza sulla qualifica “storica” del museo: tale evoluzione è inserita in un contesto sociale e politico e la componente socio-economica delle trasformazioni diventa filo conduttore ben più visibile di quanto non sia quello dell'evoluzione tecnica. Il tutto è corredato da citazioni e da strumenti testuali di mediazione, che guidano il visitatore in un percorso altrimenti asciutto e che ha come elemento di maggior novità l'apertura verso il politico e il civile. La sala ex Armeria viene allestita, con felice scelta, sfruttando come filo conduttore la presenza di una collezione straordinaria di ceramiche patriottiche, frutto di una donazione effettuata da Anna e Romain H. Rainero, che permette di misurare l'impatto degli eventi e delle parole d'ordine belliche e militari dell'Ottocento – ma anche dei meccanismi di formazione di un'opinione pubblica borghese, di irreggimentazione sociale, di trasmissione di nozioni e concetti militari – allargando lo sguardo prospetticamente dal mondo militare a quello civile. La selezione di materiali, testi, documenti, spinge verso una lettura che va oltre il contesto nazionale, confermata dall'impostazione data alla sala successiva, che introduce il tema della Prima guerra mondiale. Anche qui si traslascia la logica della divisione in armi, corpi, specialità, introducendo un racconto storico che è al contempo anche esperienziale.



Si evitano le finzioni sceniche e le ricostruzioni, presentando elementi di novità – la guerra aerea, la guerra di trincea, il coinvolgimento dei civili, l'esperienza del soldato – secondo una prospettiva storica e non italo-centrica. Rispetto alle restanti sale del Museo, ancora improntate alla logica pregressa ed ancora visitabili (fino al 2013), si trattava di una rivoluzione in termini e si rendeva evidente il “prima” e il “dopo” di questa svolta nell'impostazione museale.

Nel medesimo lasso di tempo si porta a termine il restauro dell'edificio dell'ex scuola alberghiera, di proprietà del Museo, destinato ai locali di servizio (bookshop, sala conferenze, servizi igienici, biglietteria, uffici, direzione). Si sancisce la necessità di dotare la struttura di locali idonei alla propria funzione culturale – che non poteva essere solo espositiva – e, soprattutto, si mette l'esperienza del visitatore al centro del focus d'attenzione. La sala conferenze esprime non solo la necessità di avere una sede per le attività associative, ma anche per quelle convegnistiche. La biglietteria viene corredata da un bookshop piccolo ma coerente. Si riconosce il bisogno che l'esperienza di visita sia legata ad una sensazione complessiva di benessere, generata anche dalla presenza di servizi e spazi ristoro, sebbene questi non vengano poi messi in funzione. Da ultimo, essere strutturati e professionalmente pronti richiedeva anche spazi di lavoro idonei, individuati nel medesimo luogo, ad eccezione dell'archivio storico e della fototeca, le cui necessità di stoccaggio e postazioni di lavoro sono state risolte con soluzioni decorose, benché temporanee, in attesa di una collocazione più adatta¹⁵⁴.

I lavori di analisi delle stratificazioni architettoniche e funzionali del castello di Rovereto¹⁵⁵, condotti tra il 1996 e il 2000 e poi raffinati progressivamente nel corso del restauro del maniero, che hanno confermato evidenze prima solo ipotizzate, hanno permesso di dare concretezza all'ipotesi di strutturare un percorso di visita che valorizzasse il manufatto architettonico, senza che questo fosse subordinato alla funzione museale, e che invece la potenziasse, in un'ottica di racconto storico di lungo periodo. Tra il 2012 e il 2016, a seguito di un complesso restauro, si riallestiscono i torrioni Marino (su più livelli) e Malpiero, il terrapieno – prima obliterato dal Piazzale delle Genti – e lo sperone d'Alviano, con più trame di cannoniere aggettanti sul fossato.

Sala “La Rivoluzione militare dell'Ottocento”, 2008
Sala “Risorgimento in salotto”, 2008



**Terrapieno,
2016
Torrione Marino,
2016**



A seguito di un'operazione di lungo periodo di catalogazione delle armi di età antica e moderna¹⁵⁶, si opta per una scelta discordante rispetto alla logica che fino a quel momento aveva incarnato la messa in scena dei materiali museali d'arma afferenti a questo periodo storico. Queste collezioni, rilevanti in termini assoluti ed anche indicative del rapporto del Museo con donatori importanti (in primis la famiglia Caproni) e con un suo definito ruolo tradizionale di polo di cultura cittadino e innestato sul territorio (collezioni Malfer, uno dei fondatori, e Giuseppe Chiocchetti), vengono esposte negli spazi restaurati del castello, secondo una logica in buona parte rovesciata rispetto a quella del Museo che fu. Fino ad allora il messaggio simbolico proposto e atto a costruire una memoria del conflitto era supportato – anche strumentalmente – dalle fattezze architettoniche del castello, di cui si enfatizzava l'eredità veneziana; da questo momento la collezione diventa invece funzionale a comprendere la storia e la funzione – anche militare – del castello e del sistema fortificato lagarino, secondo una gerarchia rovesciata, e più rispettosa degli spazi.

L'allestimento, più leggero e rispettoso dei luoghi, mantiene una velata impostazione tecnica, ma presenta un secondo elemento decisivo di novità. Mentre il museo delle origini, in misura consapevole, aveva giocato un ruolo nelle politiche della memoria del territorio regionale, accaparrandosi importanti cimeli simbolici afferenti alla minoranza linguistica tedesca o ladina del Sudtirolo – la statua di re Laurino, l'uomo chiodato, la statua di Caterina Lanz – e facendosi per questa via attore (invero secondario, ma pur sempre concorrente a tal scopo) della snazionalizzazione della popolazione tedesca della regione in epoca fascista, ora per questa via il Museo dichiara esplicitamente che il Trentino era luogo di frontiera, dove nella prima età moderna si mischiavano usi militari del mondo tedesco ed italico, ben leggibile proprio in quelle collezioni di armi offensive e difensive di cui detiene una collezione rilevante. Inoltre, lo fa nel luogo architettonico che in passato era assunto simbolicamente a emblema dell'italianità – o venezianità – del territorio. Si certifica così la fine non solo simbolica del ruolo militante del museo – militanza che poteva essere interpretata, per decenni, anche in senso antitirolese¹⁵⁷ – e l'avvicinarsi ad una funzione di costruzione di una coscienza storica critica e problematizzante.

Sala "Prima guerra
mondiale. Una guerra
nuova"
2020







Sala "Eserciti
di massa"
2020



Sala "L'Europa
in movimento"
2020



Infine, questo intervento sulla collezione presenta un ulteriore vantaggio: spezza la costante e disorientante incoerenza cronologica dell'esposizione permanente per come era stata organizzata fino a quel momento e apre la strada alla progettazione di un percorso di visita a sé per il castello. Seguendo questa linea, nel 2019 vengono aperti al pubblico cunicoli e cannoniere inferiori del torrione Marino, creando un primo nucleo organico di un percorso di visita al Castello, come manufatto architettonico, leggibile attraverso gli interventi strutturali a cui è andato incontro. È in corso di appalto in questi mesi il sesto lotto dei lavori di restauro del maniero, che interverrà su fossato, cortine esterne e alcuni corpi di fabbrica interni.

L'intervento di restauro del castello, gestito dalla Soprintendenza per i beni culturali e dal Comune di Rovereto, ha portato con sé la possibilità di proseguire l'operazione di disallestimento del vecchio percorso di visita e ripensamento del nuovo, in particolare con la fine del IV lotto dei lavori di restauro (2018), che più di altri ha messo in luce la stratificazione architettonica a cui è andato incontro il maniero, anche dopo la fine del controllo veneziano sul territorio. Anche in questo frangente, il lavoro preparatorio degli anni Novanta ha permesso di operare idealmente secondo linee di sviluppo organiche. Un Comitato scientifico, individuato ad hoc, ha lavorato sulle linee guida del riallestimento della sezione dedicata al primo conflitto mondiale. Significativamente le competenze storiche di area italiana – rappresentate dal prof. Nicola Labanca, Università di Siena, e da Fabrizio Rasera, storico e profondo conoscitore del Museo così come delle dinamiche di costruzione della memoria in area urbana – sono state affiancate da uno sguardo “altro”, ovvero dalle riflessioni del sudtirolese prof. Oswald Überegger, formatosi in ambiente accademico germanico, competente esperto di temi di area tirolese, ex asburgica e di guerra in montagna. Si è immaginato così un potenziamento della linea narrativa impostata tra 2006 e 2008 e si è dato seguito alla progettazione di un percorso che trattasse la Prima guerra mondiale in sette sale, di grandi dimensioni, la prima delle quali è stata inaugurata nel 2008, la seconda e la terza nel 2020, la quarta e la quinta nel 2021, mentre per le ultime due sono già stati definiti gli appalti che porteranno al riallestimento nei prossimi mesi.

Il Comitato scientifico ha stabilito la forbice cronologica dell'allestimento permanente, che in potenza si potrà spingere fino alla fine del XX secolo, superando i vincoli temporali del primo e del secondo conflitto mondiale, includendo dittature e guerre coloniali, in ragione dell'eventuale disponibilità di spazi interni o esterni al castello. Sono stati individuati assi narrativi e di indagine trasversali, che costituiscono fili rossi all'interno del percorso di visita, scheletro su cui impostare le singole sezioni. Di questi, uno riguarda la visita del castello come manufatto architettonico. Altri tre assi dovranno fungere da filo rosso narrativo attraverso l'intera esposizione permanente e sulla base di questi andranno articolati i singoli temi e le scelte allestitivo. Gli assi di riferimento avranno una ragione geografica (globale-locale), tematica (nel rapporto tra militari e civili), ed esperienziale, in cui declinare guerra totale e morte di massa. In termini di esposizione museografica è ritenuto necessario un ulteriore sforzo di alleggerimento delle informazioni e, soprattutto, degli oggetti, puntando su cimeli simbolici e, se possibile, artistici, come medium per trasmettere concetti complessi e rivedendo nel complesso gli strumenti di mediazione alla visita.

L'elemento di maggior interesse di questa operazione di riallestimento in corso non è dato tanto dalla scelta dei materiali espositivi, ma dall'impostazione generale, dal loro riuso consapevole, dalla declinazione dei contenuti in base ai pubblici. Si

è scelta una logica narrativa compiutamente europea – e, dove possibile, globale – del conflitto, abbandonando del tutto la narrazione “nazionale” o “italo-austriaca” dell’evento e sfruttando in maniera del tutto nuova i materiali prima organizzati secondo logiche nazionali. Si è sciolta la trattazione evenemenziale e militare – date, battaglie, corpi, specialità – degli anni Cinquanta-Ottanta, e si è organizzata la narrazione secondo grandi blocchi tematici, che hanno fatto tesoro della mole di conoscenze e competenze sviluppate nei decenni precedenti attraverso rapporti con l’università, mostre, convegni: la dimensione tecnologica e disumanizzante del conflitto e dell’esperienza del soldato, veicolata anche attraverso le scritture popolari; la vicenda dei profughi di guerra su scala europea; il peso del conflitto sul paesaggio e sul territorio, fortificato e infrastrutturato; i caratteri della guerra di montagna – propagandata, sovraesposta, ma più mitizzata che studiata – e il peso di gesti di vita quotidiana, prigionia, propaganda. Nelle sale che si stanno apprestando si proporrà una visione del conflitto il più possibile globale e si bucherà il limite temporale del 1918, affrontando la questione complessa della transizione dalla guerra alla pace, anche in questo caso con un’ottica europea.

Il tutto è stato progettato con un’attenzione alla molteplicità dei pubblici che il museo ha progressivamente acquisito. Questo elemento ha comportato la revisione di tutti gli apparati testuali e didascalici del Museo, la produzione di supporti di visita cartacei e a muro per famiglie e giovani – divenuti oramai pubblico prevalente – e l’introduzione di supporti informativi di natura digitale. Nel 2016 il Museo si è dotato di un’audioguida multilingue (IziTravel), ed è ora in corso di sperimentazione una APP di visita che permette interazioni standard (audioguida) ed evolute (approfondimenti, georeferenziazione, realtà aumentata). Attualmente il Museo è dotato di oltre 30 postazioni multimediali.

Si è affermata la consapevolezza di dover individuare spazi idonei per la mediazione e la visita in gruppo, punti di ristoro e riposo dislocati lungo il percorso, anche in ragione della lunghezza e ricchezza dell’esperienza di visita nella sua conformazione definitiva. Nel 2019 viene destinata una sala (ex sala Consiglio) ai servizi didattici, riconoscendo nella funzione di mediazione dei servizi educativi un anello di congiunzione decisivo tra pubblici e allestimento. La progettazione del riallestimento delle sale ex Marina e Castelbarco, restituite alla funzione museale a fine 2019, ha inteso destinarle a partire dal 2022 a spazi di supporto alla visita: la prima delle due offrirà informazioni di base sul percorso di visita e sul museo in quanto istituzione; la seconda costituirà uno spazio ristoro e per famiglie, in cui presentare il nesso che rende significativa la collocazione territoriale del Museo, mediante supporti multimediali, che fungeranno da introduzione o chiusura alla visita museale.

Permangono al momento alcuni nodi irrisolti; su tutti, la possibilità di dotare la palazzina di servizio di un ristoro strutturato e funzionante, che renda plausibile una visita di durata superiore alle due ore. Altro passaggio nodale, ma non risolto, riguarda la disponibilità di spazi da dedicare alla Seconda guerra mondiale e ai conflitti contemporanei, che richiedono strutture e superfici idonee, non reperibili in castello. Nell’economia di questa breve analisi retrospettiva preme notare come almeno in termini di progettualità sia caduto il tabù del confine temporale del 1918: il Museo si categorizza oggi come museo storico a tutti gli effetti, con una progettualità che non teme di affrontare i nodi spinosi della storia contemporanea italiana.

Il castello







Museo del presente e Museo del futuro

Nel ripensare la propria funzione in rapporto al mutamento del percorso espositivo e alla riorganizzazione della struttura, il Museo ha rivisto a fondo il suo rapporto coi pubblici, in linea con le tendenze museografico-storiche che si stavano sviluppando. La mediazione tra il contenuto del Museo e il pubblico prevalente è al centro di alcune riflessioni sviluppate fin dalla metà degli anni Novanta. Tra le funzioni del Museo viene integrata, oltre alle tradizionali attività conservative, quella dell'avanzare percorsi interpretativi attraverso un'esposizione organizzata e selettiva, capace di favorire esperienze conoscitive significative, frutto anche di una specifica attività di ricerca¹⁵⁸. Si concentra quindi da questa data l'attenzione sulla funzione di mediazione del Museo e si sposta progressivamente la centralità dell'asse d'azione dalla funzione collezionistico-tecnica del secondo dopoguerra – che aveva soppiantato silenziosamente quella nazionalistico-memorialistica del museo delle origini – equilibrandola verso un più consapevole rapporto col pubblico, che diventa interlocutore privilegiato dell'azione complessiva dell'ente¹⁵⁹.

La proposta avanzata nel 1994 dal futuro provveditore Camillo Zadra prevedeva un insieme organico di azioni miranti a questo risultato, indicando la necessità che venisse offerta al pubblico una pluralità di percorsi (riconoscendo così la presenza di più pubblici), accompagnati da strumenti di interpretazione e di lettura delle esposizioni

**Attività didattiche
nelle sale del Museo**

rispettosi delle differenti esigenze e aspettative di fruitori in potenza eterogenei. Questa impostazione depotenziava il criterio collezionistico dell'esposizione, aumentando i punti di vista sugli oggetti attraverso una proposta di natura storico-interpretativa. Nondimeno, si evidenziava la necessità di moltiplicare le modalità attraverso cui fruire dell'offerta culturale del Museo, anche con supporti diversi da quelli espositivi (editoriali, visuali), mentre si prospettava il bisogno di spazi di ristoro e post-visita (bookshop)¹⁶⁰.

L'aspetto di maggiore slancio connesso con tale impostazione viene dato in prospettiva diacronica dalla creazione di un settore didattico all'interno del Museo, destinato a proporre contenuti di visita, mediati e di approfondimento per il pubblico scolastico, facendo così del museo un'agenzia educativa. La novità sul lungo periodo è data dalla capacità di tale sezione di valutare prospetticamente la propria azione, allargando lo spettro delle proposte ai bisogni di altre tipologie di pubblico oltre a quello scolastico.

Nel 1996 il Museo comincia a proporre alle scuole attività didattiche strutturate: si supera la dimensione della semplice visita guidata e si costruiscono attività di tipo laboratoriale, finalizzate a rinforzare le competenze in ambito storico. Gli studenti sono coinvolti in attività di analisi e interpretazione di tipologie diverse di documenti; il fatto di lavorare in un museo storico offre lo stimolo a riflettere sul concetto di memoria pubblica e sul valore del patrimonio storico.

Nel corso degli anni la partecipazione alle proposte didattiche è notevolmente cresciuta, contribuendo ad identificare il Museo come un punto di riferimento a livello nazionale: si comincia con circa 400 studenti nel primo anno di attività, si raggiunge la cifra straordinaria di 30.000 negli anni del Centenario della Prima guerra mondiale, per poi assestarsi sui 20.000 studenti all'anno, provenienti prevalentemente dal Nord Italia. La proficua e decennale collaborazione con i musei della città e con APT Rovereto e Vallagarina ha permesso di posizionare Rovereto come meta ideale per il turismo scolastico.

**Studenti in visita
alle trincee austro-
ungariche del Nagia
Grom**



Grazie alla straordinaria opera di recupero di siti storici della Prima guerra mondiale, di cui sono state protagoniste numerose associazioni di volontari a fianco all'ente pubblico, le attività si sono allargate anche al territorio della Vallagarina, proposto alla scuola come grande laboratorio di analisi storica. Alle scuole del territorio vengono proposti percorsi di storia locale che offrono l'occasione per un contatto diretto con le fonti e stimolano a riconoscere tracce e segni del passato nei luoghi in cui si vive. La collaborazione con Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa ha permesso di ampliare l'offerta con laboratori dedicati all'analisi di conflitti più recenti. Gli studenti delle scuole di grado superiore vengono coinvolti anche attraverso attività pomeridiane, pensate come occasione per approfondire alcuni temi specifici ma anche per confrontarsi con i coetanei in un contesto informale. Il Museo organizza regolarmente incontri di formazione per i collaboratori della sezione educativa e per i docenti, ma collabora anche con enti esterni per la formazione di professionisti quali accompagnatori di territorio, guide alpine e guide turistiche.

Il settore didattico del Museo diventa col tempo l'embrione in cui incuba un più complesso settore destinato ai servizi al visitatore, che in casi non rari è di lingua straniera, in percentuale elevata caratterizzato dalla presenza di famiglie con minori; pubblici che si vanno a sommare alla presenza strutturale delle scuole, coi loro bisogni, che incorporano anche la necessità di fornire loro un'offerta culturale territoriale più complessiva, extra moenia e in collaborazione con altri soggetti.

Contestualmente all'accrescere dell'utenza scolastica sul totale dei visitatori e all'aumentare delle proposte per la scuola, vengono potenziati i servizi al pubblico e, tra questi, quelli di mediazione, predisponendo un calendario di visite guidate nel corso dell'anno, declinato sui bisogni di pubblici diversi (famiglie, adulti, soci, comitive, enti convenzionati). Il Museo organizza e ospita eventi che rendono vitale la fruizione di Museo e Castello, ad esempio attraverso l'organizzazione di aperitivi a conclusione di visite guidate. Come già sperimentato felicemente nel 1993 con lo spettacolo di teatro della memoria di Marco Baliani, *Come gocce di una fiumana*, il Museo e il Castello si offrono quale palcoscenico e luogo nel quale ospitare iniziative proprie e di terzi, tra cui spettacoli, mostre, concerti, rievocazioni storiche, iniziative culturali. In questa accezione il Museo si propone non solo idealmente come spazio "pubblico", aperto alla cittadinanza, ma svolge una funzione di hub culturale a servizio del territorio, potenziando la propria percezione positiva, valorizzando spazi architettonici unici nel contesto cittadino e generando flussi di turismo culturale di prossimità.

Negli anni del Centenario della Prima guerra mondiale, anche a seguito dell'acquisizione di *know how* legati alla partecipazione ad un progetto europeo¹⁶¹, vengono potenziati e differenziati gli strumenti di visita che prevedono ora audioguide per *smartphone*, una presenza sempre più capillare del mezzo video (praticamente assente prima del 2016, ora sono oltre 30 le postazioni multimediali), strumenti cartacei di supporto alla visita – e in alcuni casi al post-visita – declinati per età, a cui si sommano i materiali preparatori consultabili sul sito web e di approfondimento acquistabili al bookshop.

Il rapporto coi pubblici ed i bisogni del visitatore diventa in un ventennio l'asse prevalente dell'attività del Museo e la struttura interna che supporta tale attività è proporzionalmente la più corposa dell'organigramma. I numeri dei visitatori del periodo del Centenario della Grande Guerra sono indicativi di questo sviluppo: se nel decennio compreso tra il 2000 e il 2010 il museo totalizza una media di 35.000 visitatori all'anno,



Attività per famiglie

nei sei anni compresi tra il 2014 e il 2019 i visitatori medi sono 60.000. La percentuale di stranieri registra una crescita costante e nel 2019 raggiunge l'8% del totale; la fascia degli under 18, comprensiva di pubblico scolastico e famiglie, costituisce in questo lasso di tempo il 60% dei visitatori, andando ad orientare in maniera decisa l'azione dei servizi al pubblico.

Si afferma in maniera sempre più chiara la consapevolezza che il Museo è non solo uno spazio espositivo fisico, ma anche (e forse soprattutto) un canale di comunicazione ed un'istituzione culturale tout court. Il corollario di tale presa di coscienza è determinato dal fatto che il messaggio e la funzione del museo non passano esclusivamente attraverso la *mise en scene* della storia o dell'evento, ma più complessivamente attraverso l'insieme delle attività svolte (comprese quelle di conservazione, catalogazione, custodia e salvaguardia, divulgazione), che concorrono a definirne una reputazione complessiva ed un'immagine pubblica radicata e definita. Queste sono funzionali al raggiungimento, con mezzi diversi, di pubblici non necessariamente interessati alla visita.

Le iniziative preparatorie e propedeutiche all'organizzazione del Centenario del primo conflitto mondiale a livello provinciale e la correlata presa di responsabilità e coordinamento di iniziative di rete da parte del Museo, su mandato della Provincia autonoma di Trento, sono specchio di questo processo. Si tratta di uno sviluppo pluriennale, che porta a posizionare il Museo tra gli interlocutori solidi della ricerca scientifico-accademica, rafforzandone l'immagine e la comunicazione verso l'esterno,



ma anche le competenze interne, attraverso l'interlocuzione con ricercatori e università: ne sono testimoni l'attivazione di numerose convenzioni con università e il coinvolgimento in progetti di ricerca.

L'essere riconosciuti come anello di congiunzione tra la ricerca e un pubblico più ampio, porta con sé anche la necessità di diventare vettori di contenuti divulgativi che non passino necessariamente attraverso la visita. Questo porta alla presentazione in chiave divulgativa sul web di numerose informazioni di contesto, al potenziamento del settore comunicativo, alla promozione coordinata di eventi. Il portale web www.trentinograndeguerra.it, realizzato e rivisitato in più fasi, conta da anni oltre 300.000 accessi unici di pagina su scala annuale. La pagina web del Museo, unita alle altre iniziative di comunicazione (newsletter, comunicati stampa), permette di veicolare non solo informazioni strumentali alla visita, ma una quota importante di contenuti – preparatori, accessori e post-visita – contando circa 60.000 accessi all'anno. Attorno al Museo si è creata una community ed un'utenza virtuale, che in parte consistente non è sovrapponibile a quella fisica, e che fruisce di contenuti culturali sotto altra forma: in pochi anni sono quasi mezzo milione le visualizzazioni di contenuti video delle pagine YouTube della Rete Trentino Grande Guerra e del Museo complessivamente.

Il risultato di tale allargamento dei pubblici, della capacità di comunicazione e delle reti di relazioni è certificato dalla reputazione costruitasi negli anni dall'ente, che ha sfruttato le competenze tecniche elaborate nei decenni precedenti e le professionalità acquisite nel periodo di incubazione di queste nuove funzioni per fornire servizi di natura culturale (catalografica, di creazione dei sistemi informativi, comunicazione) ad enti terzi. Il Museo fornisce servizi di catalogazione a Musei della Rete Trentino Grande Guerra, collabora con Soprintendenza e Servizio Attività Culturali della Provincia autonoma di Trento nel pianificare le iniziative preparatorie e legate alla ricorrenza del centenario del



**Presentazioni di libri
nel cortile del Castello,
2020**

primo conflitto mondiale e potenzia la sua rete di interlocuzione con istituzioni museali italiane ed estere. Tale collaborazione è certificata dalla presenza di 19 accordi di prestito in convenzione di beni delle collezioni e altre convenzioni di prestito a favore del Museo, ai fini dell'esposizione permanente.

Il convegno dal titolo *Luoghi riscoperti. Il lavoro delle associazioni e dei volontari e il patrimonio storico della Grande Guerra in Trentino*, tenutosi a fine 2018, ha dato plasticità quantitativa alla dimensione e frequenza degli interventi di valorizzazione e ripristino del patrimonio storico della Prima guerra mondiale promossi e realizzati da enti provinciali e associazioni di volontari. Il Museo ha partecipato, in veste di consulente tecnico, di partner o mettendo a disposizione materiale esito di ricerche fotografico-archivistiche, a una quota consistente di tali iniziative, divenute frequenti e diffuse. Per l'area della Vallagarina – ma alcuni casi anche per altre aree territoriali trentine – il Museo si è posto come baricentro di un modello di *governance* territoriale, finalizzato a tutelare le caratteristiche storico-paesaggistiche dei luoghi

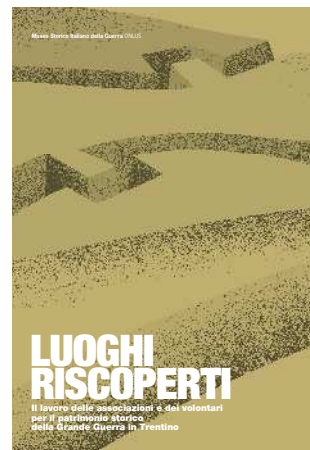
e rinsaldare i rapporti comunitari. Le iniziative di valorizzazione e recupero di tali luoghi, quantificate in 3-4 all'anno su territorio provinciale alla fine degli anni Novanta, nel periodo del centenario della Grande Guerra diventano più di 20 all'anno. Questa esperienza ha permesso di sedimentare un patrimonio di relazioni a favore del territorio – sia in termini di coesione, che di valorizzazione storico-paesaggistica – e indirettamente anche del sistema culturale, che può proporre modelli di visita non esclusivamente legati alla fruizione turistica. Questi permettono di integrare consapevolmente l'approfondimento museale, la visita al territorio, la crescita complessiva della coscienza comunitaria.

Un elemento che rende tangibile la capacità relazionale del Museo nel corso degli anni è dato dalla costanza con cui donatori privati decidono di depositare cimeli di famiglia o piccole e grandi collezioni, affinché vengano custodite e valorizzate: negli ultimi vent'anni sono mediamente 90 ogni anno i rapporti intrattenuti dal Museo con singoli donatori, che si concretizzano nella consegna di centinaia di cimeli da conservare, trasformando memorie private in memorie pubbliche.

Il risultato di questo sforzo corale e di riposizionamento nel panorama culturale ha portato a riflettere sul ruolo e sulle funzioni che ricopre il Museo oggi, nel tornante del secolo dalla sua fondazione. Le linee del riallestimento che si prospettavano alla fine degli anni Novanta (e, in via embrionale, un decennio prima) sono in avanzata fase di definizione; la svolta verso una maggiore e più sensibile attenzione ai bisogni dei diversi pubblici si è concretizzata con forza; l'impegno a favore della comunità territoriale, sotto forma di corresponsione di servizi culturali diffusi, è diventata parte cogente dell'attività dell'istituzione; le proposte interpretative che puntano ad una collaborazione costante con mondo universitario e che sottolineano, di volta in volta, la volontà del Museo di essere luogo di interpretazione della contemporaneità caratterizzano le iniziative culturali che si programmano di anno in anno.

Pertanto, in questo centenario, è sembrato opportuno dare una nuova definizione della mission del Museo, nella consapevolezza che questa muta col tempo e che va aggiornata periodicamente.

Il Museo oggi si impegna a studiare e raccontare l'impatto dei conflitti su persone, società, cultura e paesaggio. Raccoglie e conserva per le generazioni future memorie, esperienze, immagini delle guerre dall'età moderna ai giorni nostri e le presenta ai diversi pubblici attraverso esposizioni, proposte educative, pubblicazioni, convegni, eventi, ricerche e comunicazione digitale. Il Museo si pone il compito di preservare e condividere il complesso patrimonio di memorie della Prima guerra mondiale e dei conflitti dell'età contemporanea. Si propone di valorizzare il paesaggio storico trentino e salvaguardare il patrimonio di memorie materiali ed immateriali dei singoli attraverso la cooperazione con le istituzioni e le associazioni del territorio. Promuove, attraverso il dibattito e la partecipazione attiva dei diversi pubblici, lo sviluppo di una coscienza critica della storia dei conflitti e la promozione di principi di pace e riconciliazione, senza confini geografici, partendo dall'esperienza lacerante della Prima guerra mondiale. Si impegna a garantire un'accessibilità sempre maggiore a sapere e collezioni, nella consapevolezza che il coinvolgimento della popolazione è fattore determinante nel raggiungimento di un benessere collettivo. Infine, collabora con istituzioni culturali nazionali e internazionali con finalità affini alla propria e coordina una rete museale diffusa sul territorio trentino che collabora al fine di conservare la memoria della Prima guerra mondiale e agisce come attivatore sociale.



L'obiettivo generale che ci si pone, in ottica futura, è quello di accentuare sempre più il ruolo dell'istituzione come centro di apprendimento, scoperta, ispirazione e conservazione della memoria multiforme dei conflitti, aperto alla collettività e ai suoi bisogni (siano essi di singoli, di associazioni, di istituzioni). A tal fine il museo si è impegnato e si impegna a investire sulle competenze e capacità dei professionisti museali, finalizzate allo sviluppo delle capacità interpretative, di conservazione, di analisi e di comunicazione. Il Museo, in quanto attore nella società civile, nel campo dell'educazione permanente, della formazione, della ricerca e divulgazione, si propone come luogo di riflessione e dibattito, scoperta di nuove prospettive, punto di riferimento per la comunità territoriale.

Il Museo punta ad allargare sempre più i pubblici, garantendo l'accessibilità a spazi, conoscenza e collezioni, individuando servizi adeguati a corrispondere alle diverse esigenze, stimolando la partecipazione attiva.

Il Museo continua a raccogliere memorie e materiali relativi a conflitti contemporanei, ponendosi come traguardo a lungo termine quello di estendere il proprio racconto a tutto il XX secolo. A più breve termine, nei prossimi anni si prevede un ampliamento della superficie espositiva, che permetterà al museo di estendere l'allestimento permanente fino alla Seconda guerra mondiale.

A un secolo di distanza dalla fondazione del Museo, questi auspici descrivono un'istituzione vitale, proiettata al futuro e contestualmente radicata al territorio. Un buon viatico per gli anni a venire.

- 1 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 27.
- 2 Ivi, p. 23.
- 3 C. Zadra, *Parlare di guerra attraverso un museo*, "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 3 (1994), p. 48; Gober, Museo Storico Italiano della Guerra, cit., p. 106.
- 4 Gober, *Museo Storico Italiano della Guerra*, cit., p. 105.
- 5 L'affaire Norton Cru, ben esplicitato in A. Prost, J. Winter, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Seuil, Paris 2004. A. M. Foster, "We Decided the Museum Would Be the Best Place for Them": Veterans, Families and Mementos of the First World War, in "History and Memory", A. 31 (2019), n. 1, pp. 87-117, <https://doi.org/10.2979/histmemo.31.1.0087>.
- 6 M. Mondini, *L'historiographie italienne face à la Grande Guerre: saisons et ruptures*, in "Histoire@Politique", A. 22 (2014), n. 1, pp. 69-84, qui p. 73. J. Winter, A. Prost, *The Great War in History: Debates and Controversies, 1914 to the Present*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 87.
- 7 M. Ceola, *Guida del Museo Storico Italiano della Guerra*, 1927, p. 16.
- 8 Ivi, pp. 24-26.
- 9 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, sottoserie 5.20, "Sale: Fanteria - Artiglieria - Cavalleria - Genio - Sanità, 1919 - 1962".
- 10 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, sottoserie 5.21, "Sale: Marina militare - Aeronautica, 1923 - 1961".
- 11 M. Ceola, *Guida del Museo Storico Italiano della Guerra*, 1927, cit., pp. 43-44.
- 12 Ivi, p. 42.
- 13 M. Ceola, *Guida del Museo Storico Italiano della Guerra in Rovereto (Trentino)*, Rovereto, Manfrini, 1925.
- 14 Barozzi, *Cinquant'anni di vita*, cit., p. X; MSIGR, AS Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, sottoserie 5.16.1.
- 15 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., più diffusamente, p. 28.
- 16 Ivi, p. 31.
- 17 Ivi, p. 22.
- 18 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, Archivio del Comitato Ossario Castel Dante, 16.4.29, "Carteggio cerimonia inaugurazione cimitero cecoslovacco a Castel Dante 13-6-1926".
- 19 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.17.9, "Sala Romania dal 1922 in poi".
- 20 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.17.11, "Sala Stati uniti d'America dal 1922 in poi"; 5.17.12, "Sala Spagna, Portogallo, Giappone"; in questi casi con tentativi molto più timidi.
- 21 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.17.2, "Sala Inghilterra dal 1924 in poi".
- 22 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.17.1, "Sala francese anno 1922".
- 23 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.17.2, "1930 Sala Inglese - sala Inghilterra": "1931 Sala Inglese - sala Inghilterra": "1932 Sala Inglese - sala Inghilterra".
- 24 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.17.3, "Sala Belgio anno 1923".
- 25 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.17.7, "1921 Sala Cecoslovacchia".
- 26 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.17.3, "1926 Belgio": corrispondenza con la direzione del Museo Nazionale Castel S. Angelo, con l'ufficio ragioneria del VII raggruppamento trasporti, con il Comando del presidio militare di Rovereto, con il Comando del Corpo d'Armata di Verona.
- 27 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 23.
- 28 M. Ceola, *Guida del Museo Storico di Guerra di Rovereto (Trentino)*, Rovereto, Tip. Mercurio, 1934, p. 5.
- 29 Ivi, pp. 78-83.
- 30 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.17.9, "Pratica cessione beni Repubblica San Marino - 1932-1962".
- 31 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.17.8, "Anno 1961-1962 e seguenti. Corrispondenza con la Legazione della Repubblica Cecoslovacca in Roma. Sala cecoslovacca".
- 32 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.17.9, "Sala Romania 16.10.1979-1980".
- 33 G. Barozzi, A. Miorandi, *Guida del Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto*, Rovereto, Museo Storico Italiano della Guerra, p. 82.
- 34 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 24. M. Ceola, *Guida*, cit., 1925, p. 4.
- 35 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.13.14, "Propaganda 1934", lettera del Direttore didattico di Rovereto C. Finotti al Museo, 18 luglio 1934, citata in Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 25.
- 36 G. Comisso, 3 marzo 1936, in "L'Italia letteraria", citato in Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 26.
- 37 M. Saltori, Famiglia Filzi. Inventario dell'archivio storico, Museo Storico italiano della Guerra, Rovereto 2011, p. 7.
- 38 M. Saltori, Famiglia Chiesa. Inventario dell'archivio storico, Museo Storico italiano della Guerra, Rovereto 2011, p. 7.
- 39 M. Ceola, *Guida del Museo Storico di Guerra di Rovereto (Trentino)*, Rovereto, Tip. Mercurio, 1938, pp. 72-75.
- 40 Ivi, p. 76.
- 41 Ivi, p. 79.
- 42 G. Barozzi, A. Miorandi, *Guida*, cit., 1985, p. 79.
- 43 MSIGR, Archivio amministrativo, Museo, Riallestimento, F. Rasera, Scheda Battisti, 2002.
- 44 MSIGR, Archivio amministrativo, Museo, Riallestimento, F. Rasera, Scheda Filzi, 2002.
- 45 MSIGR, Archivio amministrativo, Museo, Riallestimento, F. Rasera, Scheda Chiesa, 2002.
- 46 P. Dogliani, G. Pécout, A. Quercioli, *La scelta della Patria. Giovani volontari nella Grande Guerra*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2006.
- 47 A. Quercioli, *Censimento degli archivi dei volontari irredenti nella Prima Guerra Mondiale 1915-1918*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2010; https://www.museodelaguerra.it/wp-content/uploads/2015/06/censimento_volontari_irredenti.pdf.
- 48 Saltori, Famiglia Filzi, cit.; Saltori, Famiglia Chiesa, cit.
- 49 Almeno nelle intenzioni di Ceola, suo direttore: A. Neri, *Un sacrario della guerra (impressioni)*, Estratto della "Rivista dei Combattenti di Torino", Torino 1935 [pseud: Ceola].
- 50 *L'Africa in vetrina. storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, a cura di N. Labanca, Pagus, Treviso 1992, p. 126; Saltori, Museo Storico Italiano della Guerra. Inventario, cit., pp. 147-149.
- 51 Le nuove sale del Museo Storico, "Brennero", 2 giugno 1929.
- 52 N. Labanca, F. Rasera e C. Zadra, *Le sale coloniali del Museo della guerra di Rovereto*, in: *L'Africa in vetrina*, cit., p. 124.
- 53 Ivi, p. 126. Anche B. Falcucci, *Le sale coloniali del Museo della Guerra di Rovereto: censimento e storia delle collezioni*, "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 28 (2020), pp. 255-273 perviene alle stesse conclusioni.
- 54 Baioni, *Vedere per credere*, cit., p. 94.
- 55 Labanca, Rasera e Zadra, *Le sale coloniali del Museo della guerra*, cit., p. 137.
- 56 *L'Africa in vetrina. Immagini coloniali*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1991, p. 5.
- 57 Museo Storico Italiano della Guerra. Inventario, cit., p. 10.
- 58 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit., p. 33.
- 59 Nota riportata in Ivi, p. 26 e tratta dal già citato articolo di Comisso pubblicato su "L'Italia Letteraria".
- 60 Labanca, Rasera e Zadra, *Le sale coloniali del Museo della guerra*, cit., p. 139. Minuta di lettera del MSIGR a Mussolini, 10 marzo 1936.
- 61 Saltori, Museo Storico Italiano della Guerra. Inventario, cit., p. 148.
- 62 G. Barozzi, *Museo Storico Italiano della Guerra Rovereto*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto, 1967, p. 25. Labanca, Rasera e Zadra, *Le sale coloniali del Museo della guerra*, cit., p. 141.
- 63 Saltori, Museo Storico Italiano della Guerra. Inventario, cit., p. 127.
- 64 Zadra, Zendri, *I legionari trentini nella guerra civile spagnola*, in G. Ranzato, C. Zadra, D. Zendri, *In Spagna per l'idea fascista*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2008, p. 37.
- 65 *L'Africa in vetrina. Immagini coloniali*, cit., p. 8.
- 66 Antonelli, *Cent'anni di Grande Guerra*, cit., p. XII.
- 67 Nel 1966 e poi nel 1969 Brunello Vigizzi evoca in due diversi volumi le profonde fratture prodotte nella società italiana dalla possibilità di intervento. Nel 1967 Mario Isnenghi pubblica *I vinti di Caporetto*, prima tappa di una trilogia dedicata alla letteratura di guerra (sia di memorie, che di narrativa e di propaganda). Lo stesso clima culturale che aveva favorito la pubblicazione de I

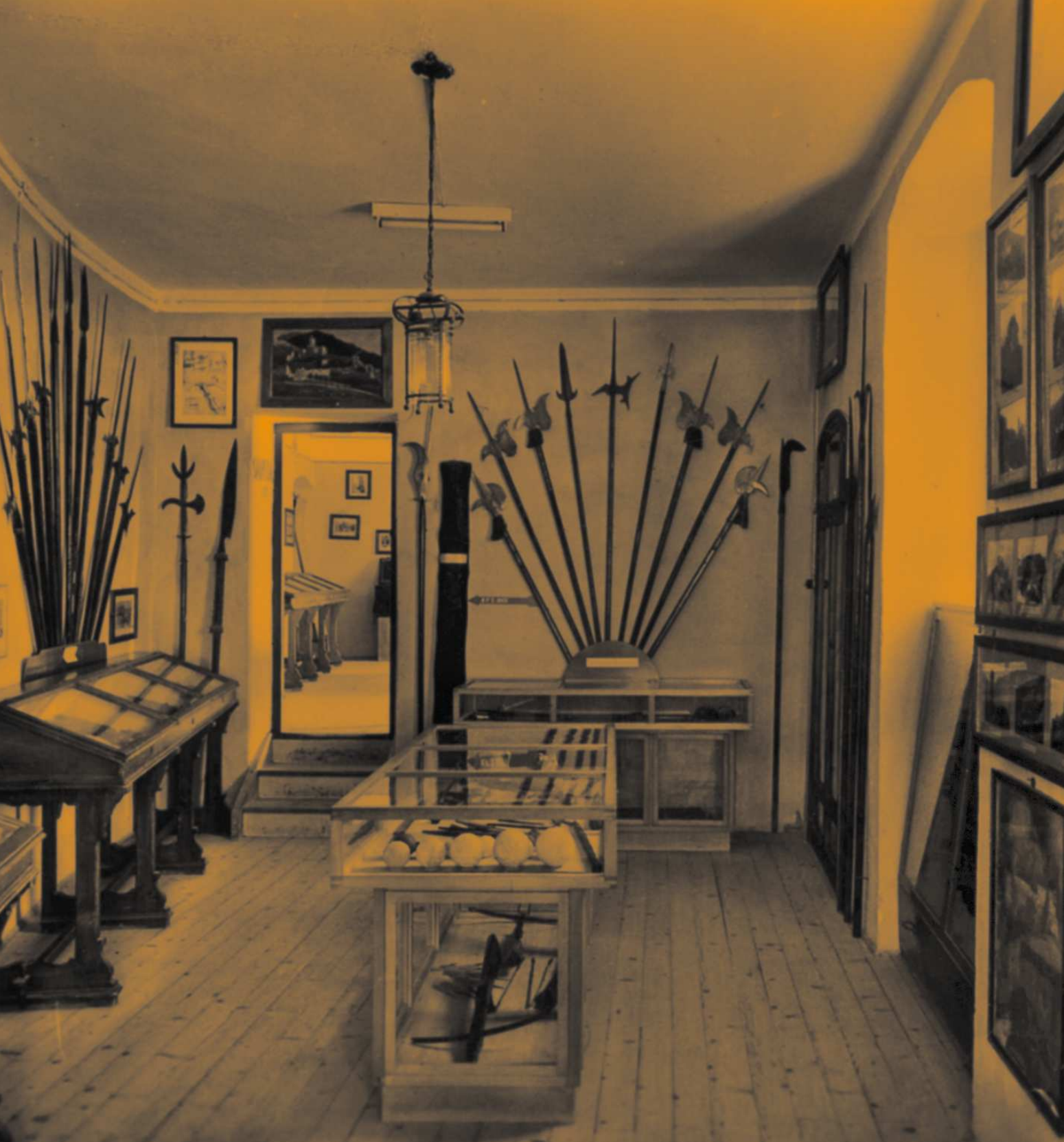
- vinti di Caporetto portò alla pubblicazione l'anno successivo, in un'Italia attraversata dall'esplosione della contestazione sociale giovanile, di *Plotone di esecuzione* di Enzo Forcella e Alberto Monticone. Brunello Vigizzi, *L'Italia di fronte alla prima guerra mondiale*, vol. 1: *L'Italia neutrale*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966; Id. *Da Giolitti a Salandra*, Firenze, Vallecchi, 1969. Mario Isnenghi, *I vinti di Caporetto nella letteratura di guerra*, Padova, Marsilio, 1967; Id., *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 1989 [ed. or. : 1970]; Id., *Giornali di trincea*, Torino, Einaudi, 1977. E. Forcella, A. Monticone, *Plotone di esecuzione. I processi della prima guerra mondiale*, Laterza, Bari 1968.
- 68 Antonelli, *Cent'anni di Grande Guerra*, cit., pp. 327, 339.
- 69 Dopo la Seconda guerra mondiale la storiografia coloniale subì un ridimensionamento, ma non venne avviata una revisione critica della storia del colonialismo italiano. Gli studiosi formati durante il fascismo conservarono il monopolio quasi esclusivo degli strumenti di ricerca del settore, affermando in questo ambito storiografico una continuità tra fascismo e Italia repubblicana che è stata poi denunciata negli interventi e negli scritti di Giorgio Rochat, Angelo Del Boca. Ancora nei primi anni Cinquanta Raffaele Ciasca mostrava di essere legato agli schemi ideologici dell'espansionismo coloniale (R. Ciasca, *La politica coloniale dell'Italia contemporanea. Da Assab all'impero*, in: *Questioni di storia del Risorgimento e dell'unità d'Italia*, a cura di E. Rota, Marzorati, Milano 1951). Emblematico anche il caso di Enrico De Leone che nel 1955 fondava la propria riflessione su un'impostazione di tipo nazionalistico, sostenendo che l'espansione italiana consentì al Paese di riprendere nel mondo quella missione di civiltà e di progresso già esercitata in passato (E. De Leone, *Le prime ricerche di una colonia e la esplorazione geografica, politica ed economica*, in: *L'Italia in Africa*, vol. II, Ministero degli Affari Esteri - Comitato per la documentazione dell'opera dell'Italia in Africa, Roma 1955).
- 70 Guida del Museo Storico della guerra, con notizie sulla Campana dei Caduti e l'Ossario di Castel Dante, Manfrini, Rovereto 1955; Gober, Museo Storico Italiano della Guerra, cit., p. 127.
- 71 Guida del Museo Storico della guerra, 1955, cit., p. 9.
- 72 Ivi, pp. 9-10.
- 73 L. Westrate, *European military museums. A survey of their philosophy, facilities, programs, and management*, Smithsonian Institution Press, Washington 1961, pp. 6-8; Eva Zwach, *Deutsche und englische Militärmuseen im 20. Jahrhundert. Eine Kulturschichtliche Analyse des gesellschaftlichen Umgangs mit Krieg*, Lit, Münster 1999, p. 229.
- 74 Barozzi, Museo Storico Italiano della Guerra Rovereto, cit., p. 5.
- 75 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 5.23.53 "Corrispondenza generale 1971", dattiloscritto "Saluto ai reduci della 87a squadriglia La Serenissima"; fascicolo "Raduno re-
- duci e famigliari 87a squadriglia La Serenissima 30 maggio 1971" (con carteggio di: colonnello pilota Marani, capitano Zigotti, Rosetta Locatelli, Maria Magnani Palli e figli, vedove Vianini, Vedovelli, Ferrarin, Censi, Arturo Mensi, Giovanni Malara, Ettore Valenti).
- 76 Barozzi, Miorandi, Guida, cit., 1985, p. 3.
- 77 Ashworth, Tunbridge, *Dissonant Heritage*, cit.
- 78 Macdonald, *Difficult Heritage*, cit.
- 79 F. Cappellano, M. Leonardi, D. Zendri, *Invisibili al nemico. Il mimetismo nelle uniformi del Novecento*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2004.
- 80 T. Thiemeyer, *Geschichte im Museum: Theorie - Praxis - Berufsfelder*, A. Francke Verlag, Tübingen 2018.
- 81 M. Mondini, *L'historiographie italienne face à la Grande Guerre : saisons et ruptures*, «Histoire@Politique» 2014/1 (n. 22), pp. 69-84. N. Labanca, *Historiography 1918-Today (Italy)*, in: 1914-1918-online. *International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin 2019-10-10. DOI: 10.15463/ie1418.11416.
- 82 Tra gli output di questa stagione, si segnala la fondazione a Trento, nel 1987, presso l'allora Museo del Risorgimento e della Lotta per la Libertà (ora Fondazione Museo storico del Trentino) a cura di Quinto Antonelli, dell'Archivio della scrittura popolare, che raccoglie diari, memoriali, epistolari, canzonieri, corpora di cartoline. L'archivio è divenuto negli anni uno dei tre poli di riferimento su scala nazionale per l'analisi e la ricerca su questo tipo di fonte scritta. Q. Antonelli, *La Grande Guerra, L'ora dei testimoni*, in: *In guerra con le parole: il primo conflitto mondiale dalle testimonianze scritte alla memoria multimediale*, a cura di F. Caffarena e N. Murzilli, Fondazione Museo storico del Trentino, Trento 2018, pp. 35-54. Sul peso specifico dell'esperienza trentina alcune note in A. Gibelli, *Un fiume carsico tornato alla luce: scritture di guerra di gente comune*, in: *In guerra con le parole*, cit., pp. 17-34; in particolare p. 30.
- 83 D. Leoni, C. Zadra, *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, il Mulino, Bologna 1986.
- 84 Fu preside dell'Istituto magistrale di Rovereto dal 1947 al 1975. Diresse la Biblioteca civica "G. Tarrotti" di Rovereto dal marzo 1953, succedendo ad Antonio Rossaro. Socio dell'Accademia roveretana degli Agiati dal 1939, ne fu vicepresidente dal 1975, presidente dal 1979 al 1986 e ancora consigliere fino alla morte, oltre a curarne dagli anni Quaranta agli anni Ottanta gli «Atti». S. Benvenuti, Valentino Chiochetti. (Necrologi), in "Archivio trentino di storia contemporanea", 39 (1990), n. 3, pp. 133-134; G. Baldi, *Ricordo di Valentino Chiochetti*, in "Studi trentini di scienze storiche", A. 69 (1990), n. 4, pp. 513-515; *Le orme del mio passaggio: contributi per una biografia intellettuale di Valentino Chiochetti*, a cura di E. Viola, Fondazione Museo storico del Trentino, Trento 2008.
- 85 "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 1-2 (1992-1993), p. 252.
- 86 L. Pignotti, *Figure d'assalto. Le cartoline della Grande Guerra*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1985. Alcuni anni dopo verrà pubblicato anche M. Scudiero, *Le cartoline della collezione Toldo. Un documento di mezzo secolo di storia italiana*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1988.
- 87 P. Morando, *Uomini e giganti. I disegni del fronte e della prigionia (1915-1918) della collezione del Museo*, con un saggio di M. Vescovo, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1985; cfr. G. Procacci, *Soldati e prigionieri italiani nella Grande guerra*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- 88 G. P. Brunetta, J.A. Jili, *L'ora d'Africa del cinema italiano, 1911-1989*, Materiali di lavoro, Rovereto, 1990.
- 89 *L'Africa in vetrina*, cit., con contributi di Giorgio Rochat, Nicola Labanca, Antonio Sema, Angelo Del Boca; cfr. 1935 Etiopia 1936. *Immagini coordinate per un Impero*, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 0 (1990), pp. 99ss.
- 90 *Posti al sole. Diari e memorie di vita e di lavoro dalle colonie d'Africa*, a cura di N. Labanca, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2001.
- 91 G. Bassi, N. Labanca, E. Sturani, *Libia. Una guerra coloniale italiana*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2011.
- 92 *Sui campi di Galizia (1914-1917)*, a cura di G. Fait, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1997.
- 93 *I giardini degli eroi. Cimiteri di guerra sul fronte orientale 1914-1918*, a cura di P. Pencakowski, M. Sajduk, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1997.
- 94 A. Gibelli, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991; B. Bianchi, *La follia e la fuga: nevrosi di guerra, diserzione e disobbedienza nell'esercito italiano (1915-1918)*, Bulzoni, Roma 2001.
- 95 A. Bucci, Anselmo Bucci: *Croquis du front italien. Cronache visive della Grande Guerra*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1997, p. 5.
- 96 A.T. Wegner, Armin T. Wegner e gli armeni in Anatolia. 1915: immagini e testimonianze, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto, 1996, p. 11.
- 97 M. Flores, *Il genocidio degli armeni*, il Mulino, Bologna 2006; fino a quella data il lettore italiano poteva fare riferimento solo a testi tradotti dall'inglese o dal francese degli autori Y. Ternon, Cl. Mutaftian, V. N. Dadrian, T. Akcam.
- 98 *La patria contesa*, Estratto da "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 5/6 (1996-1997), Museo Storico Italiano della Guerra, 1998.
- 99 *Otto milioni di cartoline. Mussolini in formato cartolina 1919-1945*, prendendo spunto dal volume di E. Sturani, *Otto milioni di cartoline per il Duce*, Centro scientifico editore, Torino 1995.
- 100 Scritture di guerra, voll. 1-10, Museo Storico Italiano della Guerra, Museo Storico in Trento, 1994-2002.

- 101 F. Cappellano, F. Termentini, *Le mine antiuomo nelle guerre italiane del '900*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto.
- 102 *Le armi della Repubblica. L'industria della difesa nel contesto nazionale tra prospettive di integrazione europea e istanze di pace*, Atti del convegno, Rovereto 3-4 ottobre 2003, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2005; *Le Armi della Repubblica. Forze armate, ONG ed industria nelle situazioni di post conflitto*, Atti del convegno, Rovereto 30 settembre – 1 ottobre 2005, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2006.
- 103 E. Morini e M. Rosina, *Le donne, la moda, la guerra. Emancipazione femminile e moda durante la Prima guerra mondiale*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2003; E. Sturani, *La donna del soldato. L'immagine della donna nella cartolina italiana*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2005.
- 104 S. Viaggio, L. Tomassini, J. Beurier, *Soldati fotografati. Fotografie della Grande Guerra sulle pagine di "Le Miroir"*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2005.
- 105 *Paesaggi di guerra. Il Trentino alla fine della Prima guerra mondiale*, a cura di F. Rasera, A. Pisetti, M. Grazioli, C. Zadra, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2010.
- 106 N. Fontana, *La regione fortezza. Il sistema fortificato del Tirolo: pianificazione, cantieri e militarizzazione del territorio da Francesco I alla Grande Guerra*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2016.
- 107 P. Dogliani, G. Pécout, A. Quercioli, *La scelta della patria. Giovani volontari nella Grande Guerra*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2006.
- 108 *Volontari italiani nella Grande Guerra*, F. Rasera e C. Zadra, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2009, con contributi di P. Del Negro, M. Biondi, G. Albanese, H. Heyriès, E. Cecchinato, Q. Antonelli, V. Colombi, S.B. Galli, E. Tonezzer, F. Toderò, A. Quercioli, E. Franzina, P. Pozzato, P. Antolini, E. Bricchetto, F. Rasera.
- 109 G. Ranzato, C. Zadra, D. Zendri, *In Spagna per l'idea fascista. Legionari trentini nella guerra civile spagnola 1936-1939*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2008.
- 110 M. Mondini, *Parole come armi. La propaganda verso il nemico nell'Italia della Grande Guerra*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2009; M. Mondini, A. Quercioli, F. Rasera, *Fiume! Scene, volti, parole di una rivoluzione immaginata 1919-1920*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2010.
- 111 Elenco completo in appendice.
- 112 Tra le mostre di terzi ospitate al Museo ne segnaliamo alcune dedicate a conflitti recenti o ad uno sguardo nuovo su vicende passate: Balcani. Vent'anni dopo 1991-2011. Mostra fotografica di Livio Senigalliesi (16 settembre – 30 ottobre 2011), Alvaro Deprit. Il genocidio armeno (21 luglio – 19 agosto 2012), Riflessi: oltre il conflitto. Mostra fotografica (23 marzo 2011 – 10 aprile 2011), Iraq: una ferita aperta. Giles Duley per EMERGENCY (29 febbraio – 1 novembre 2020).
- 113 *Gli spostati. Profughi, Flüchtlinge, Uprchlici. 1914-1919*, a cura di Laboratorio di Storia di Rovereto e P. Malni, 2 volumi, Presidenza del Consiglio della Provincia autonoma di Trento, La Grafica, Mori 2015.
- 114 8 settembre. 1943. I.M.I. Internati militari italiani e altre prigionie, a cura di Gustavo Corni e Camillo Zadra, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2017. 1917. *L'anno della crisi. Aspetti militari, economico-sociali, nazionali*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2017. Il convegno è stato promosso insieme alla Tiroler Geschichtssverein – sezione di Bolzano, al Museo provinciale del Forte di Fortezza/Landesmuseum Festung Franzensfeste, al Museo provinciale di Castel Tirolo/Landesmuseum Schloss Tirol e all'Archivio provinciale di Bolzano/Südtiroler Landesarchiv.
- 115 Q. Antonelli, A. Pisetti, F. Rasera e C. Zadra, *Cronache della guerra in casa. Scritture dal trentino e dal Tirolo. 1914-1918*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2020. Il convegno è stato promosso in collaborazione con l'Accademia degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino e Tiroler Geschichtssverein, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2021.
- 116 M. Mondini ed E. Boissérie, *I disarmati. Profughi, prigionieri e donne del fronte italo-austriaco / The Disarmed. Refugees, Prisoners and Women of the Austro-Italian Front*, Rovereto, Museo Storico Italiano della Guerra, 2020.
- 117 F. Rasera, *Il museo della guerra di Rovereto. Da quale storia ripartire*, "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 3 (1995), p. 30.
- 118 C. Zadra, *Parlare di guerra attraverso un museo*, "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 3 (1994), pp. 38-53.
- 119 Statuto del Museo Storico Italiano della Guerra, "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 4 (1995).
- 120 "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 7-8 (1998-2000), pp. 3-78. C. Azzara, M. Dalle Carbonare, G. Michelotti, *Il castello di Rovereto*, Comune di Rovereto – Biblioteca Civica – Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1998.
- 121 Gober, *Museo Storico Italiano della Guerra*, cit., p. 100.
- 122 Brevi descrizioni in Gober, *Museo Storico Italiano della Guerra*, cit., p. 170-177; *Museo Storico Italiano della Guerra. Guida*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2004; *Museo Storico Italiano della Guerra. Guida alla visita*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2020.
- 123 *Un decennio di vita del Museo della guerra di Rovereto (1921-1931)*, Tip. Mercurio, Rovereto 1932, pp. 39-40. La biblioteca, ospitata nel 1923 nel Torrione Marino, consistente in circa 2.000 volumi, venne riordinata e schedata da Giuseppe chini. Le fotografie e cartoline erano oltre 5.000 già nel 1928: Ivi, p. 62. Ceola produsse negli anni '30 il primo ed unico schedario del posseduto di archivio, biblioteca e fototeca, precedente al corposo lavoro di indagine del 1992: Fontana, *Guida agli archivi*, cit., p. 19.
- 124 A titolo d'esempio, poiché emblematico, si veda la storia archivistica del Fondo Marchetti, ben delineata da M. Saltori, *Tullio Marchetti. Inventario dell'archivio (1905 - 1949)*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2011, pp. 5-12. Altri inventari d'archivio già citati, soprattutto per i fondi complessi (Famiglia Filzi; Famiglia Chiesa) forniscono la medesima impressione.
- 125 MSIGR, AS, Fondo Museo Storico Italiano della Guerra, 7.1 Elenchi degli oggetti custoditi nelle sale 1934-1936 ca. I fascicoli raccolgono elenchi di oggetti per ciascuna sala, descritti brevemente e numerati, con segnalate eventuali "variazioni": "Elenco degli oggetti contenuti nella Sala coloniale", "Elenco degli oggetti contenuti nella Sala dell'Artiglieria", "Elenco degli oggetti contenuti nella Sala dell'Austria N° 10", "Elenco dei cimeli custoditi nella Sala dei paesi vinti", "Elenco degli oggetti contenuti nella Sala di Katzenau", "Elenco degli oggetti contenuti nella Sala dei Legionari trentini", "Elenco dei cimeli custoditi nella Sala di Fiume", "Elenco dei quadri del pittore Pietro Morando, e degli oggetti contenuti nella Galleria Giovanni Balbis", "Elenco dei cimeli custoditi nella Sala cecoslovacca", "Elenco degli oggetti esposti nella Sala inglese", "Elenco dei cimeli custoditi nella Sala della Romania", "Elenco dei cimeli contenuti nella Sala della Francia", "Elenco dei cimeli custoditi nella Sala del Belgio", "Elenco dei cimeli contenuti nella vetrina e nel locale della fontana", "Elenco degli oggetti esposti nell'androne d'ingresso al Museo", "Elenco degli oggetti contenuti nella cella delle torture", "Elenco dei cimeli custoditi nella Sala della Marina", "Elenco dei cimeli contenuti nella Sala dei plastici", "Elenco degli oggetti contenuti nella Sala Radi", "Elenco degli oggetti esposti nel giroscalo e saletta d'ingresso al Museo", "Elenco degli oggetti contenuti nella Sala del Fante", "Elenco degli oggetti contenuti nella Sala dei Martiri", "Elenco degli oggetti contenuti nella Sala Marchetti", "Elenco degli oggetti esposti nella Sala dei castelli", "Elenco degli oggetti contenuti nella Sala dell'Austria N° 9" [nota: "Catalogo sorpassato rimane come archivio", 4 luglio 1936], "Elenco degli oggetti contenuti nel Sacario", "Elenco dei cimeli contenuti nella Sala di Rovereto" 7.2 "Inventario" 1966 ottobre; Inventario sommario dei cimeli, vetrine, mobili, cornici esistenti nelle sale del Museo e nei vari ripostigli" (dattiloscritto in 4 copie, con aggiunte manoscritte): distinto nelle "Sale delle colonie", "Ingresso al Museo", "Sala della Fanteria", "Sala della Cavalleria", "Sala Marchetti", "Sala della Sanità", "Sala dei castelli", "Sala Austria", "Sala Fiume", "Sala della Germania", "Saletta di San Marino", "Sala Artiglieria", "Sala Caproni", "Sala Filzi", "Sala D. Chiesa", "Sala Battisti", Sala della Romania", "Sala cecoslovacca", "Sala Belgio", "Sala dei Legionari Trentini", "Cappella - Sacario", "Sala della Francia", "Sala dell'Inghilterra", "Sala della Cam-

- pana", "Galleria Balbis", "Sala della Marina", "Sala dell'Aviazione", "Saletta internati politici", "Sala del Genio militare", "Ufficio direzione rappresentanza", "Ufficio segreteria". Come indicato "Le armi esposte (...) sono elencate nell'apposito registro delle armi". L'inventario comprende anche gli oggetti posti nei ripostigli delle varie sale. - Inventario solo dei ripostigli delle sale, con anche "Localino del lavandino e laboratorio", "Archivio", "Ripostiglio sottostante il Piazzale delle Genti", vari ripostigli e avvolti, "Ripostiglio soprastante la Biblioteca", "Ripostiglio ex cella torture", "Ripostiglio nel Bastione Marino", "Nel cortile interno" (dattiloscritto in 3 copie, più un'altra parziale). - Tabella "Elenco del materiale espositivo delle varie sale e dei depositi del Museo storico italiano della guerra di Rovereto (armi escluse)".
- 126 F. Rasera, *L'emeroteca del Museo Storico Italiano della Guerra. Storia della collezione*, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 1-2 (1992-1993), pp. 271-274; *Guida all'emeroteca*, a cura di C. Tomasi e F. Rasera, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 1992.
- 127 Gober, *Museo Storico Italiano della Guerra*, cit., p. 100.
- 128 F. Cappellano e N. Pignato, *Radiofronte*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2003; R.H. Rainero, *Ceramiche patriottiche e militari dell'Italia contemporanea*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2008; F. Rossi, *Secoli di ferro. Le armi di età moderna del Museo Storico Italiano della Guerra*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2014; A. Lembo, *Segni distintivi. Kappenabzeichen militari e stemmi patriottici dell'Impero austro-ungarico (1914-1918). La collezione del Museo Storico Italiano della Guerra*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2017.
- 129 <https://www.museodellaguerra.it/wp-content/uploads/2014/12/Statuto-MSIGR.pdf>.
- 130 Cronache delle attività, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 9-10-11 (2001-2003), p. 229.
- 131 Cronache delle attività, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 14-15 (2006-2008), pp. 269.
- 132 Cronache delle attività, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 9-10-11 (2001-2003), p. 225.
- 133 Cronache delle attività, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 12-13 (2004-2005), p. 227.
- 134 <https://www.consiglio.provincia.tn.it/legge-e-archivi/codice-provinciale/Pages/legge.aspx?uid=17027>.
- 135 Cronache dell'attività, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 14-15-16 (2006-2008), pp. 273-276.
- 136 M. Caviccholi, *La Rete Trentino Grande Guerra*, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 17-22 (2009-2014), pp. 313 ss. Una quota corposa di tali attività è stata resa possibile dal sostegno della Fondazione Caritro prima e dalla Provincia autonoma di Trento poi.
- 137 C. Zadra, *Cronache delle attività 2009-2013*, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 17-22 (2009-2014), p. 334, anno 2011.
- 138 Ivi, p. 341.
- 139 Q. Antonelli, *Eccesso di memoria? Un bilancio del Centenario della Grande Guerra in Trentino*, in "Studi trentini. Storia", A. 99 (2020), n. 2, pp. 309-346. Si veda in particolare p. 316.
- 140 A. Miorandi, *La ristrutturazione del Museo della Guerra nei documenti del Consiglio Direttivo*, "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 1-2 (1992-1993), pp. 279 ss.
- 141 Progetto approvato dall'assemblea dei Soci, a sancire il lavoro d'analisi svolto da Alberto Miorandi (futuro provveditore e, poi, presidente) e dal provveditore del tempo, Giovanni Barozzi. Ivi, p. 280.
- 142 Ivi, p. 280.
- 143 Stilato dal presidente, Delaiti, del provveditore, Miorandi, del direttore, Brugnoli, del consigliere Rasera. Ibidem.
- 144 Ivi, p. 286.
- 145 Ivi, p. 287.
- 146 C. Zadra, *Parlare di guerra attraverso un museo*, "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 3 (1994), pp. 44-53.
- 147 *Cronaca delle attività*, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 4 (1995), pp. 158.
- 148 *Cronaca delle attività*, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 5/6 (1996-1997), pp. 262.
- 149 *Cronaca delle attività*, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 9-10-11 (1998-2000), p. 217.
- 150 *Cronaca delle attività*, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 14-15-16 (2006-2008), pp. 268.
- 151 *Cronaca delle attività*, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 7-8 (1998-2000), pp. 216-219. Il restauro del castello, ventennale, è stato finanziato dalla Provincia autonoma di Trento. Il Comune di Rovereto, proprietario dell'immobile, ha svolto il ruolo di stazione appaltante.
- 152 "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 7-8 (1998-2000), p. 223 Ci si riferisce alla mostra 1918. *Da Caporetto a Vittorio Veneto* e alla sala Italia, nonché ad altre iniziative di più breve durata.
- 153 Il Comitato scientifico, che cominciò i propri lavori nel 2000, comprendeva anche Fabrizio Rasera, il provveditore Zadra ed il presidente, Gerosa. MSI-GR, Archivio amministrativo, Museo, Riallestimento, Comitato Scientifico, 2000, lettere di nomina. Per i temi trattati, si vedano i verbali delle riunioni conservati in, MSI-GR, Archivio amministrativo, Museo, Riallestimento, Comitato Scientifico [2000, 2002, 2003, 2004, 2005].
- 154 Archivio e fototeca sono ospitate presso Palazzo Noriller, messo a disposizione da ITEA; emeroteca e biblioteca sono collocate presso palazzo Comoro, di proprietà del Comune di Rovereto. Cfr. *Cronaca delle attività*, in "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 14-15-16 (2006-2008), pp. 268.
- 155 Azzara, Dalle Carbonare, Michelotti, *Il castello di Rovereto*, cit.
- 156 F. Rossi, *Secoli di ferro. Le armi di età moderna del Museo Storico Italiano della Guerra*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto 2014.
- 157 Rasera e Zadra, *Memorie in conflitto*, cit. p. 31.
- 158 C. Zadra, *Parlare di guerra attraverso un museo*, "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 3 (1994), p. 34.
- 159 Ivi, p. 37.
- 160 Ivi, p. 38.
- 161 Tra il 2013 ed il 2016 il Museo della Guerra ha partecipato al progetto europeo meSch (Material Encounters with digital Cultural Heritage). Cfr. A. Pisetti, *Il progetto meSch*, "Annali. Museo Storico Italiano della Guerra", n. 17-22 (2009-2014).

Appendice





Presidenti

1921-1922	Antonio Piscal dal 23 agosto 1920 al 23 giugno 1922
1922-1923	Carlo Candelpergher dal 23 giugno 1922 al 2 luglio 1923
1923-1927	Mario Sommadossi dal 2 luglio 1923 al 1927
1927-1928	Luigi Rech dal 1927 al 1928
1928-1931	gen. Giuseppe Malladra dal 1928 al 27 febbraio 1931
1931-1934	Giovanni Battista Candido dal 27 febbraio 1931 al 1934
1934-1947	Giovanni Malfer dal 1934 al 1947
1947-1949	col. Carlo Argan Chiesa dal 1947 al 22 luglio 1949
1949-1963	Livio Fiorio dal 22 luglio 1949 al marzo 1963
1963-1966	Renzo Gasperi dal marzo 1963 al 12 maggio 1966
1966-1976	Francesco Barozzi dal 12 maggio 1966 al 1976
1976-1986	Valentino Chiocchetti dal 1976 al 1986
1986-1992	Ivo Delaiti dal 1986 al 30 maggio 1992
1992-2007	Alberto Gerosa dal 30 maggio 1992 al 2007
2007-2023	Alberto Miorandi

Provveditori (direttori)

1920-1923	col. Girolamo Cappello
1923-1924	Gustavo Chiesa
1924-1939	cap. Mario Ceola dal 1939 richiamato in guerra e sostituito dal Presidente Giovanni Malfer, facente funzione di Direttore
1940-1963	Giovanni Malfer
1963-1986	Giovanni Barozzi – Provveditore
1986-1992	Renzo Brugnoli – Direttore
1986-1995	Alberto Miorandi – Provveditore
1995-2018	Camillo Zadra – Provveditore
dal 2018	Francesco Frizzera – Provveditore

Visitatori dal 1921 al 2020

1921	1.400	1965	53.423	2009	37.231
1922	6.000	1966	39.872	2010	34.250
1923	9.274	1967	31.543	2011	42.420
1924	29.579	1968	36.082	2012	37.608
1925	24.369	1969	33.286	2013	38.684
1926	27.395	1970	36.369	2014	60.062
1927	23.761	1971	40.187	2015	73.078
1928	20.333	1972	41.948	2016	58.648
1929	24.551	1973	44.012	2017	54.092
1930	25.194	1974	30.471	2018	59.916
1931	23.350	1975	29.216	2019	53.395
1932	23.538	1976	33.575	2020	19.055
1933	25.869	1977	32.234		
1934	25.353	1978	35.682		
1935	27.504	1979	29.428		
1936	19.318	1980	29.478		
1937	31.163	1981	32.446		
1938	23.972	1982	32.286		
1939	19.965	1983	31.091		
1940	8.984	1984	33.735		
1941	6.712	1985	33.376		
1942	7.815	1986	33.169		
1943	6.909	1987	34.511		
1944	4.730	1988	33.155		
1945	3.863	1989	39.043		
1946	6.519	1990	33.674		
1947	13.021	1991	28.808		
1948	21.194	1992	22.397		
1949	31.081	1993	25.423		
1950	36.156	1994	24.007		
1951	50.001	1995	32.305		
1952	62.873	1996	24.633		
1953	73.713	1997	27.195		
1954	80.253	1998	26.383		
1955	77.271	1999	27.268		
1956	76.223	2000	26.654		
1957	69.284	2001	29.566		
1958	69.508	2002	34.217		
1959	77.531	2003	33.868		
1960	77.468	2004	42.259		
1961	42.989	2005	42.052		
1962	46.722	2006	40.538		
1963	53.200	2007	38.445		
1964	50.155	2008	35.730		

Attività didattiche

	Studenti	Attività
1996-1997	536	28
1997-1998	1.085	51
1998-1999	2.600	134
1999-2000	3.678	179
2000-2001	5.140	271
2001-2002	6.469	315
2002-2003	10.721	499
2003-2004	12.040	567
2004-2005	11.861	529
2005-2006	13.791	691
2006-2007	14.477	711
2007-2008	15.082	741
2008-2009	18.107	906
2009-2010	16.566	835
2010-2011	16.325	809
2011-2012	18.021	911
2012-2013	15.620	770
2013-2014	20.416	949
2014-2015	30.620	1.484
2015-2016	22.060	1.025
2016-2017	21.920	1.085
2017-2018	21.678	996
2018-2019	21.684	1.022
2019-2020	7.423	349
2020-2021	2.155	98

Mostre temporanee 1972-2021

Omaggio a Pietro Morando.
Mostra di disegni, litografie e dipinti
Galleria Pancheri
28 maggio – 18 giugno 1972

Federico von Rieger.
Un artista contro la guerra
Galleria Pancheri
22 settembre – 5 ottobre 1977

Il soldato svizzero
1987

Pietro Morando. Uomini e giganti.
I disegni del fronte e della prigionia
(1915-1918) della collezione del Museo
1988

Le cartoline della collezione Toldo
1988

L'Arme de Cavalieri e Fanti
3 settembre – 31 ottobre 1988

Piccoli Eserciti
29 luglio – 15 ottobre 1989

1935 Etiopia 1936
L'Africa in vetrina
1991

No war. Artisti trentini contro la guerra
27 agosto – 30 settembre 1993

In volo per Vienna
aprile 1994

Sui campi di Galizia 1914-1917
21 luglio – dicembre 1995

Campagna di Russia
1995

Rovereto. L'attività di tiro al bersaglio
tra l'800 e il '900
23 settembre – 29 ottobre 1995

Armin T. Wegner e gli Armeni in Anatolia,
1915. Immagini e testimonianze
21 giugno – 1 dicembre 1996

I Giardini degli Eroi. Cimiteri di guerra
sul fronte orientale 1914-1918
24 aprile – 15 giugno 1997

Adamello 1915-1918. Teleferiche, slitte,
uomini sul fronte di ghiaccio
1997

Istria. Volti dell'esodo
1997

Anselmo Bucci.
Cronache visive della Grande Guerra
28 giugno – 12 ottobre 1997

La figura e la forma.
Sculture di Osvaldo Bruschetti
28 giugno – 12 ottobre 1997

Montagne armate. Le fortificazioni austro-
ungariche di Folgaria e Lavarone
(1908-1916)
1998

Memoria per Malga Zonta.
La memoria della guerra in Cirillo Grott
1998

1918. Da Caporetto a Vittorio Veneto
1998

Otto milioni di cartoline.
Mussolini in formato cartolina 1919-1945
27 marzo – 25 luglio 1999

Le grandi manovre. Mezzi militari italiani 1910-1945 1999	Invisibili al nemico. Il mimetismo nelle uniformi del Novecento 24 luglio 2004 – 28 marzo 2005
Le urne dei forti. Segni e riti della memoria della Grande Guerra. Rovereto 1915-1940 1999	Soldati fotografi. Fotografie della Grande Guerra sulle pagine di “Le Miroir” 13 febbraio – 25 settembre 2005
Ferro e Fuoco. Le armi antiche dei castelli trentini 30 maggio – 31 ottobre 1999	Onore al merito. Onorificenze e decorazioni della Prima guerra mondiale 21 maggio – 23 ottobre 2005
Terre di Caino. Le mine antiuomo nelle guerre del '900 19 aprile – dicembre 2000	La donna del soldato. L'immagine della donna nella cartolina illustrata 27 novembre 2005 – 28 maggio 2006
La scrittura popolare in Trentino tra '800 e '900 9-30 giugno 2000	La scelta della patria. Giovani volontari nella Grande Guerra 7 giugno 2006 – 4 marzo 2007
I colori della Grande Guerra. Un fotografo austro-ungarico sul fronte italiano (1915-1918) 2 giugno – 20 settembre 2001	Galizia, Pasubio, Isonzo. Distintivi militari austro-ungarici tra propaganda e orgoglio di reparto 31 marzo 2007 – 30 marzo 2008
Baratieri, Mussolini, La regina Taytu. Scene di guerre africane nei dipinti popolari etiopici 31 ottobre – dicembre 2001	“In Spagna per l'idea fascista”. Legionari trentini nella guerra civile spagnola 1936-39 28 giugno – 16 novembre 2008
Il fronte immobile. Trincee, baraccamenti, terre di nessuno sul fronte trentino della 1ª armata 1917-1918 2 marzo – 2 novembre 2002	Bunker. Le fortificazioni del Vallo Alpino. Alto Adige 1939-1989 14 dicembre 2008 – 11 gennaio 2009
Radiofronte 1935-1945. Le trasmissioni militari sui fronti dell'Italia in guerra 8 marzo 2003 – 21 gennaio 2004	Parole come armi. La propaganda italiana nella Prima guerra mondiale 14 febbraio 2009 – 13 giugno 2010
Le donne, la moda, la guerra. Emancipazione femminile e moda durante la Prima guerra mondiale 13 dicembre 2003 – 14 marzo 2004	Paesaggi di guerra. Il Trentino alla fine della Prima guerra mondiale 10 luglio – 7 novembre 2010
La Patria estrema. 1915 1918 Soldati sul fronte delle Alpi 28 febbraio 2004 – 16 gennaio 2005	Fiume! Una rivoluzione immaginata 10 dicembre 2010 – 5 giugno 2011

Libia.
Una guerra coloniale italiana 1911-1931
2 luglio 2011 – 10 giugno 2012

Pasubio 1915-1918
7 luglio 2012 – 6 gennaio 2015

Attesa. Sul fronte dolomitico della Grande Guerra. Fotografie di Fabio Pasini
31 gennaio – 19 aprile 2015

Alberto Bregani. Il segno e il silenzio.
Visioni e percezioni della Grande Guerra in Trentino
25 aprile – 28 giugno 2015

1935
4 luglio – 1 ottobre 2015

Morire per Trento. Soldati italiani ed austro-ungarici sul fronte trentino della Prima guerra mondiale / *Sterben für Trient Italienische und österreichisch-ungarische Soldaten an der tiroler Front im Ersten Weltkrieg*
14 marzo 2015 – 31 maggio 2018

Donne in guerra
10 ottobre 2015 – 24 gennaio 2016

1945. *Sie kommen!* Arrivano!
La fine della guerra sul Garda
Torri del Benaco
5 dicembre 2015 – 31 ottobre 2016,
1 aprile – 31 ottobre 2017

Guerra aerea. Dalla Libia a Hiroshima 1911-1945
13 febbraio – 22 maggio 2016

Monte Zugna 1915-1918
11 giugno – 2 ottobre 2016

Suez 1956
8 ottobre 2016 – 26 febbraio 2017

In guerra sul monte Baldo
Malcesine, Castello Scaligero
10 marzo 2017 – 29 aprile 2018

Süd-west front. La Prima guerra mondiale sul fronte italo-austriaco 1915-1918
Istituto Italiano di Cultura di Cracovia
11-25 novembre 2017

Emilio De Pilati. Trentino, Galizia, Dolomiti.
Immagini di una giovinezza
12 luglio – 22 ottobre 2017

Feriti. Immagini della Grande Guerra
28 ottobre 2017 – 25 febbraio 2018

Alpini al fronte
10 marzo – 29 giugno 2018

La pelle del soldato. Uniformi, corazze, elmetti e maschere antigas dalla Prima guerra mondiale al Duemila
dal 22 aprile 2018

Fronte Garda. Momenti della Grande Guerra sul Lago di Garda 1915-1918
Nago, Forte Superiore,
10 giugno – 31 ottobre 2018

Milano anni Trenta
19 luglio – 30 settembre 2018

Standschützen.
Fronte del Tirolo 1915-1918
4 ottobre 2018 – 10 febbraio 2019

Süd-west front. La Prima guerra mondiale sul fronte italo-austriaco 1915-1918
Malcesine, Castello Scaligero
11 ottobre – 4 novembre 2018

Primi passi verso la pace.
Da Serravalle a Villa Giusti
Ala, Palazzo Pizzini
26 ottobre – 18 novembre 2018

Verso il fronte russo. Immagini e
impressioni di Aldo Salvadei 1941-42
9 marzo – 7 luglio 2019

Sirio Galli. Taccuino grigioverde 1940-42.
Appunti, impressioni, documenti
e fotografie di Sirio Galli dall'Albania
e dalla Macedonia
11 luglio – 10 novembre 2019

Graecia capta. Diario fotografico del
capitano di artiglieria Giuliano Zandonati
1941-1943
20 novembre 2019 – 22 novembre 2020

Iraq: una ferita aperta.
Giles Duley per EMERGENCY
29 febbraio – 1 novembre 2020

Libia. Una guerra lunga vent'anni.
Scatti di Gino Voltolina 1918-1919
4 maggio – 30 settembre 2021

Armate in miniatura. Collezioni del Museo
della Guerra di Rovereto
Torbole sul Garda, ex Colonia Pavese
20 aprile 2019 – 30 ottobre 2019,
2 giugno – 15 settembre 2021

Dal Colorado alle Alpi.
La *10th Mountain Division* nella campagna
d'Italia del 1943-45
Torbole sul Garda, ex Colonia Pavese
2 giugno – 15 settembre 2021

Connessioni montane.
Viaggio dalla guerra al turismo / In alto.
Il sistema di rifornimenti militari
tra lo Zugna e gli Altipiani
29 maggio 2021 – 5 maggio 2022

Gli ultimi della Grande Guerra.
Prigionieri serbi e russi sul fronte alpino
26 giugno – 30 settembre 2021



€ 12,00

ISBN 978-88-32266-51-1



9 788832 266511